Sammlung Göschen

Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts

von

Carl Weitbrecht

II

Sammlung Göschen

Unser heutiges Wissen

Y6 11.104

Jede

Pf.

G. J.

Leipzig

Zwe

t, in Ein-

ze

liche und

übersic

biete der

Wisse

Rahmen,

auf str

nter Be-

rücksich

hung be-

arbeite

elehrung

bieten.

ssen dar-

gestellt

innerem

Zusam

ze, wenn

es vollendet vorliegt, eine einheitliche, systematische Darstellung unseres gesamten Wissens bilden dürfte.

Ein ausführliches Verzeichnis der bisher erschienenen Nummern befindet sich am Schluß dieses Bändchens

R39569

Bibliothek zur deutschen Literaturgeschichte

aus der Sammlung Göschen.

Jedes Bändchen elegant in Leinwand gebunden **80 Pfennig.**

Deutsche Literaturgeschichte von Professor Dr. Max Koch. Nr. 31.

Deutsche Literaturgeschichte der Klassikerzeit von Professor Carl Weitbrecht. Nr. 161.

Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts von Professor Carl Weitbrecht. 2 Bände. Nr. 134, 135.

Geschichte des deutschen Romans von Dr. Hellmuth Mielke. Nr. 229.

Gotische Sprachdenkmäler mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Hermann Jantzen. Nr. 79.

Althochdeutsche Literatur mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Professor Th. Schauffler. Nr. 28.

Eddalieder mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Wilh. Ranisch. Nr. 171.

Walthari-Lied, übersetzt und erläutert von Professor Dr. H. Althof. Nr. 46.

Dichtungen aus mittelhochdeutscher Frühzeit. In Auswahl mit Einleitungen und Wörterbuch herausgegeben von Dr. Hermann Jantzen. Nr. 137.

Der Nibelunge Nôt mit **mittelhochdeutscher Grammatik** und Wörterbuch von Professor Dr. W. Golther. Nr. 1.

Kudrun und Dietrichepen mit Wörterbuch von Prof. Dr. O. L. Jiriczek. Nr. 10.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg mit Anmerkungen und Wörterbuch von Prof. Dr. K. Marold. Nr. 22.

Walther von der Vogelweide, Minnesang und Spruchdichtung von Professor O. Güntter. Nr. 23.

Die Epigonen des höfischen Epos. Auswahl aus deutschen Dichtungen des 13. Jahrhunderts von Dr. Viktor Junk. Nr. 289.

Literaturdenkmäler des 14. und 15. Jahrhunderts, ausgewählt und erläutert von Dr. Hermann Jantzen. Nr. 181.

Literaturdenkmäler des 16. Jahrhunderts. I: Martin Luther, Thomas Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit. Nr. 7.

Dasselbe. II: Hans Sachs. Ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Julius Sahr. Nr. 24.

Dasselbe. III: Von Brant bis Rollenhagen: Brant, Hutten, Fischart, sowie Tierepos und Fabel. Ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Julius Sahr. Nr. 36.

Deutsche Literaturdenkmäler des 17. und 18. Jahrhunderts von Dr. Paul Legband in Berlin. 2 Bände. Nr. 364 und 365.

Simplicius Simplicissimus von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. In Auswahl herausgegeben von Prof. Dr. F. Bobertag. Nr. 138.

Das deutsche Volkslied. Ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Julius Sahr. Nr. 25.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Sammlung Göschen

Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts

von

Carl Weitbrecht

Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage

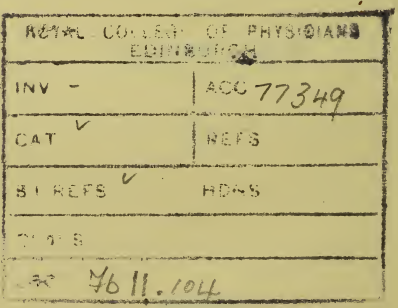
von

Richard Weitbrecht

II

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1908

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht, von der Verlagshandlung vorbehalten.



ROYAL COLLEGE OF PHYSICIANS
EDINBURGH
INV -
ACC 77349
CAT
REFS
BI REFS
HDNS
76 11.104

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.

Inhalt des zweiten Teils.

Seite

Vierter Abschnitt: Der poetische Realismus 5
Sein Wesen 5
Seine Hauptvertreter: Fr. Hebbel 9
O. Ludwig 19
H. Kurz 23
G. Freytag 26
Jeremias Gotthelf 33
Gottfried Keller 34
C. F. Meyer 45
W. Jordan 51
Verwandte Geister 57

Fünfter Abschnitt: Nationale Einigung und geistige Entartung 82
Vorzeichen der Entartung 82
Der Krieg und die Kriegspoesie 88
Der Ausbruch der Entartung 92
Anzengruber und andere Gesundgebliebene 104

Sechster Abschnitt: „Die Moderne" 111
Pessimismus und Sozialismus 111
Die „Literaturrevolution" 118
Der Naturalismus und seine ausländischen Muster 122
Nietzsche 130
Bemerkenswerte Einzelerscheinungen 134
Schluß 158

Register 160

Vierter Abschnitt.

Der poetische Realismus.

Während sich in der Geibelschen Richtung die Rückkehr von der Aufgeregtheit und Tendenz in der Literatur zur ruhigen Pflege poetischer Formkunst vollzog, entfaltete sich auch der poetische Realismus zu besonders kräftigen und charakteristischen Leistungen. Etwas schlechtweg Neues war er ja keineswegs; irgendwie war er in aller bedeutenden Poesie dagewesen, schon am Anfang des Jahrhunderts hatte er sich bei Heinrich von Kleist und anderen in besonders deutlicher Weise gezeigt; jetzt aber gewann er mehr als früher einen bestimmenden Einfluß auf die Weiterentwicklung der deutschen Poesie. Auch der Name wurde ihm jetzt von einem seiner namhaftesten Vertreter, von Otto Ludwig geschaffen. Vorläufig gewannen und behielten freilich die Münchener die Vorherrschaft für die Zeit bis nach 1870; nur langsam und ungleich, zum Teil erst im letzten Viertel des Jahrhunderts, sind die Dichter zur Geltung gekommen, die man unter dem Namen der poetischen Realisten zusammenfassen kann und in der oder jener Zusammenstellung in diese Bezeichnung gefaßt hat: Hebbel und Ludwig, Hermann Kurz, Freytag, Keller und Wilhelm Jordan gehören, jeder in seiner Art, hierher, und um Gottfried Keller stellen sich einerseits Jeremias Gotthelf, andererseits C. F. Meyer, obwohl jener ziemlich älter, dieser erst in den siebziger Jahren eigentlich in die Literatur eingetreten ist. Außer Jordan hat keiner das Ende des Jahrhunderts erlebt; ihrer Geburt nach gehören die meisten dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts an, ihre jugendlichen Anfänge

fielen noch in die Zeit zwischen den Revolutionen, aber vom herrschenden Geist dieser Zeit war ihre Poesie zwar anfangs nicht unberührt, doch nicht tiefer und auf die Dauer beeinflußt, und die Zeit ihres reifsten Schaffens war dieselbe, in der die Münchener obenan waren. Sie bildeten jedoch nicht eine Gruppe von einer gewissen Geschlossenheit oder gar äußeren Zusammengehörigkeit wie die Münchener, es waren vielmehr durchaus für sich selbst dastehende, man kann sogar sagen vereinsamte Dichterpersönlichkeiten, zum Teil kantige, knorrige oder gar eigensinnige Naturen. Jeder ging, unbekümmert um die anderen, unbekümmert gar um die Ansprüche irgend einer herrschenden Richtung, lediglich den Weg, den ihm seine Individualität wies; einige rangen oft hart und schwer mit dieser eigenen Individualität und mit der ihnen gegenüberstehenden Welt, und die gemeinsamen Züge, die sie dennoch aufweisen, könnte man zufällig nennen, wenn nicht auch in solchen scheinbaren Zufällen eine geheime Notwendigkeit der Geistesgeschichte steckte, die in verschiedenen Individuen zu gleicher Zeit wirksam sein kann, ohne daß diese Individuen selbst bloße Produkte des Zeitgeistes wären. Eben das starke individuelle Naturell war es, was diese Dichter in andere Beziehung zu ihrer Zeit setzte als die Tendenzpoeten oder die Münchener oder die Neuromantiker; und das Gemeinsame, was sie zugleich aufs bestimmteste von der Geibelschen Richtung schied, war das: die Kunstform war ihnen nicht das Erste und Wichtigste, geschweige denn Selbstzweck, vielmehr der Gehalt war ihnen das Erste, wie er als erlebter Inhalt der eigenen bedeutenden Persönlichkeit nach Äußerung drängte — gleichviel, wie dann diese Äußerung formell ausfallen mochte. Sie vertrauten als Dichter ruhig darauf, daß dieser Gehalt innere Triebkraft genug haben werde, um sich irgend eine und zwar die einzig gemäße Form zu schaffen. Deswegen waren sie auch nicht unter

allen Umständen auf formale Schönheit aus — sie suchten zunächst das Charakteristische und Lebenswahre und ließen es darauf ankommen, ob es möglich sei, ihm zugleich die formale Schönheit abzugewinnen. Dabei waren sie aber weit entfernt, Formstrenge und Formschönheit zu verachten oder gar den lächerlichen Schlachtruf zu erheben: „Wahrheit, nicht Schönheit!" — sie mühten sich vielmehr heiß um die Form, trachteten nach ihrer möglichsten Vollendung so ernst wie nur irgend ein Münchener, und wo sich irgendwie das Charakteristische und Wahre zum Schönen erhöhen ließ, waren sie mit ganzem Herzen dabei und dankten Gott dafür. Nur daß sie eben nicht in erster Linie darauf ausgingen, „das Schöne zu bilden" — sowenig sie andererseits die Vorliebe fürs Häßliche und Brutale teilten, durch welche sich der naturalistische Realismus am Ende des Jahrhunderts eine Zeitlang Göttern und Menschen verhaßt gemacht hat. Und ferner war ihr Verhältnis zum Stoff nicht ausschließlich von dem Gesichtspunkt bestimmt, daß der Stoff überhaupt künstlerischer Formung zugänglich sei, sondern auch davon, welche Beziehungen ein Stoff, und sei er im übrigen noch so entlegen, zum Leben und Ringen der Gegenwart und Zukunft gewinnen kann, nicht zu flüchtigen Tagestendenzen freilich, aber zu den tieferen Lebensfragen der Nation. Dabei wurde die Wiedergabe der realen Wirklichkeit, so wichtig sie im einzelnen werden konnte, doch nicht Selbstzweck, so wenig als die äußere künstlerische Formung; beides blieb vielmehr als Mittel im Dienste dessen, was die poetische Persönlichkeit von ihrem Gehalt, von sich und der Welt zu offenbaren hatte.

Will man das alles „poetischen Realismus" nennen, so trifft der Name Realisten auf die in Frage stehenden Dichter ohne weiteres zu. Nur ist bei diesem viel mißbrauchten Ausdruck nicht zu vergessen, daß dieser Realismus genau so alt ist wie die Poesie selbst: einen großen Dichter, der von diesem

Realismus gar nichts hätte, gibt's überhaupt nicht und hat es nie gegeben. Wenn man den Realismus als besondere Stilrichtung von einer ihm entgegengesetzten unterscheidet, die man dann als Idealismus oder Romantik oder Formalismus oder Klassizismus oder welchen Ismus immer bezeichnen mag — so ist damit nur gesagt, daß das Moment der Lebenswahrheit und des Charakteristischen bei einzelnen Dichtern oder poetischen Richtungen besonders stark betont sei, während es bei anderen gegenüber der formalen Schönheit, der Formkunst überhaupt, dem Stilisieren, der Anlehnung an bestimmte historisch vorhandene Formideale oder dergleichen mehr zurücktrete oder hiervon gar geschädigt werde. Es war eine stark mit Unwissenheit durchsetzte Naivität, die freilich nicht zum erstenmal in der Literaturgeschichte da war, wenn die „Jüngstdeutschen" um die Mitte der achtziger Jahre den Realismus erst entdeckt zu haben glaubten, wenn sie bei Franzosen, Russen und Skandinaviern suchten, was sie bei jenen deutschen Realisten näher und gesünder und poetischer hätten finden können, bei Jeremias Gotthelf, Otto Ludwig und Hermann Kurz sogar bis dicht an die Grenze des Naturalismus oder noch einen Schritt darüber. Darum unterschied sich aber auch der modernste Neurealismus von jenem älteren deutschen Realismus im Geist und in der Form und überdies noch dadurch, daß bei den Neuen die Theorie, die Schule, die Partei alles beherrschte, die Persönlichkeiten und Leistungen aber fast ausnahmslos recht dünn waren — während jene Alten ohne Parteidoktrin und Parteigelärm, jeder aus seiner eigenen Persönlichkeit heraus, das hatten und leisteten, was die Jungen so laut beanspruchten. Hätte man in den achtziger Jahren, statt auf die Münchener und Neuromantiker als auf die „Alten" so billig loszuziehen, jene anderen Alten etwas mehr gekannt und studiert, so hätte man sich manches Geschrei und manche Donquichotterie sparen

können und einen allerdings notwendig gewordenen Weg mit weniger Umweglaufen gefunden. Wie weit an dieser Unkenntnis und absprechenden Oberflächlichkeit der Jungen die lange Vorherrschaft der Geibelschen Richtung oder die literarische Brunnenvergiftung der siebziger Jahre oder sonst noch dies und das die Schuld oder Mitschuld trug, gehört in ein anderes Kapitel; aber Tatsache ist, daß der poetische Realismus mit Beginn der fünfziger Jahre in der ausgesprochensten Weise da war, auf deutschem Boden selbst gewachsen, getragen von bedeutenden kraftvollen Dichterpersönlichkeiten und mit Leistungen, die einen wirklichen, nicht bloß verkündigten Höhepunkt der deutschen Poesie des Jahrhunderts bedeuteten.

Friedrich Hebbel ist zu gleicher Zeit mit Geibel in die Literatur eingetreten und hatte sich nicht nur wie dieser gegen die herrschende Tendenzpoesie geltend zu machen und zu behaupten, sondern später auch gegen die Geibelsche Richtung selbst — Paul Heyse ist ihm so wenig hold gewesen wie Gutzkow. Er war freilich auch nicht der Mann, sich mit Zeitrichtungen freundlich zu stellen oder ihnen Zugeständnisse zu machen: der 1813 in Wesselburen geborene Dithmarsche war eine Individualität von schroffster Selbständigkeit, und ein mehr als dürftiges Jugendleben, ein jahrzehntelanger Kampf mit der ganz gemeinen grauen Not hat ihn nur darum nicht frühzeitig gebrochen oder verflacht, weil die selbstbewußte Kraft seiner Dichternatur sich lieber bis zum Eigensinn verfestigte und selbst Schuld und herbe Selbstqual nicht scheute, als daß er durch Nachgeben und Sichschmiegen bequemes Brot und den flüchtigen Tageserfolg sich erkauft hätte. Der Dichter in ihm hat schließlich nicht nur sich selbst durchgesetzt, sondern auch den Menschen gerettet. Freilich gab das alles seiner Persönlichkeit und seinem Schaffen auch etwas Schwerflüssiges, Herbes, oft Düsteres, ja zuweilen Ge-

quältes — hier und da sogar einen bis ans Rohe und Brutale gehenden Zug von Rücksichtslosigkeit, soviel Weichheit und Feinfühligkeit auch in seiner Natur lag und sich mit der Zeit wieder siegreich durchrang. Hebbel war im Kern seines Wesens von einer unerbittlichen Wahrhaftigkeit, besaß als Mensch und namentlich als Dichter ein Maß von Selbstkritik und gewissenhafter Selbstzucht, das nur ganz starken Naturen eigen ist, freilich auch der kochenden Leidenschaftlichkeit seines Wesens als Gegengewicht doppelt vonnöten war. Andererseits verband sich mit jener Wahrhaftigkeit ein Hang, alles aufs Äußerste zu stellen, vom letzten noch nach dem allerletzten zu bohren, überall Probleme zu sehen und sie bis dahin zu verfolgen, wo sie in Gefahr sind, ins Unwahre und Absurde umzukippen; und sein selbständiges kritisches Denken stellte sich bisweilen als erkältende und spröd machende Reflexion dem heißen Guß der schaffenden Phantasie in den Weg. Aber es war zu viel gesagt, wenn Grillparzer urteilte, von den beiden Aufgaben des Dichters sei Hebbel „der denkenden Aufgabe vollständig gewachsen, der künstlerischen aber gar nicht", oder, der Gedanke mache sich bei ihm „nicht im Eindrucke geltend, sondern in der Reflexion". Das trifft stellenweise zu und bezeichnet eine schwache Seite an dem Dichter Hebbel, aber es gilt in dieser Allgemeinheit so wenig wie manches harte Urteil, das Hebbel selbst über andere Dichter gefällt und womit er sich nicht eben Freunde gemacht hat. Im ganzen verband sich in Hebbel der Denker doch eng mit dem Künstler; sein ästhetisches und kritisches Denken kam eben aus den Besonderheiten seiner eigenen poetischen Individualität und bezog aus ihr auch seine Einseitigkeiten und Schroffheiten; seine Phantasie besaß doch, wenngleich nicht immer, Kraft genug, den Gedanken in Anschauung, in Bild und Gestalt zu verwandeln, also „im Eindruck" zu wirken — nur daß manchmal die Reflexion das Stimmungselement

ausschaltete, welches den Gedanken sicher und sacht, ohne Zwang und Sprung in die Anschauung hinüberleitet. Und gerade der Denker in Hebbel war es doch wieder, der seiner Poesie immer neuen wuchtigen, wenn auch manchmal allzu schwer wuchtenden Gehalt zuführte und ihn als Künstler über die bloße Formkunst hinaushob — der Denker und der männlich geartete Willensmensch, der das Leben nicht nur ästhetisch-beschaulich betrachtete, sondern bis in seine herbsten Konflikte und unheimlichsten Tiefen hinein innerlich durchlebte und ausfocht. — Um ein solches Bild von Hebbel zu bekommen, braucht man nicht einmal seine außerordentlich anziehenden, von Geist und Gedanken übervollen Tagebücher und Briefe — schon seine poetischen Werke und etwa noch seine ästhetisch-kritischen Abhandlungen geben dieses Bild für den Sehenden deutlich genug. Und daß ein so geearteter Dichter vor allem und in ganz anderer Weise als sämtliche Münchener zum Dramatiker berufen war, muß gleichfalls jedem einleuchten, der wirklich weiß, was das Drama ist. Mit Hebbel trat denn auch nach Schiller, Kleist und Grillparzer zum erstenmal wieder ein Dramatiker und Tragiker in die deutsche Literatur ein, der es nicht nur so nebenher war oder zu sein vermeinte, sondern es von Natur und wesentlich war. Die Zeit hatte allerdings zunächst wenig Sinn für ein Drama von der Art des Hebbelschen, und die gleich zum Äußersten eilende Schroffheit seiner dramatischen und tragischen Probleme, ihre oft auf eine zerbrechliche Spitze gestellte eigensinnige Konsequenzmacherei verlegt auch heute noch und wohl auch für die Zukunft dem Durchschnittsgebildeten den Weg zum Genuß der eigentümlichen Kraft und Tiefe in den meisten dieser Dramen und vollends zum Gefühl für die seelische Weichheit und herbe Süße, für die strenge Keuschheit des Empfindens, die sich in mehr als einem der Hebbelschen Dramen neben der harten Tragik und schnei-

denden Leidenschaft offenbart. Für weichliche Kulturperioden oder Bildungsschichten, wenn sie sich auch durch brutale Kraftmeierei aufzusteifen suchen, wird der Dramatiker Hebbel immer unzugänglich bleiben, zumal da sich in ihnen überhaupt kein Sinn fürs Tragische findet; aber auch einem männlichen Sinn macht Hebbel das Mitgehen nicht immer leicht, und ihn für die Zukunft auf den „Stuhl, den Schiller leer gelassen", setzen zu wollen, heißt ihm doch eine Größe und Weite der Gesamtpersönlichkeit zuschreiben, die er bei aller Bedeutung nicht hatte und nicht hat. Trotzdem stellt das Hebbelsche Drama für den Zeitraum seit Goethes Tod den Höhepunkt dramatischer Leistungen dar und kann mit seinem echten poetischen Realismus auch für die Zukunft noch ganz andere Bedeutung gewinnen als das naturalistische Drama der achtziger und neunziger Jahre. — So verschieden der dramatische Stil Hebbels von dem Schillers ist, so anders geartet seine Problemstellungen und die Mittel sind, durch die er den Problemen beizukommen sucht, so hat doch sein ethisches und tragisches Pathos eine merkwürdige Verwandtschaft mit dem Schillers, und seine diesem Pathos entsprungene dramatisch-tragische Theorie stimmt trotz der völlig verschiedenen Ausdrucksweise auffallend mit der Schillerschen überein. Wie Schiller ist er als Dramatiker vorzugsweise Tragiker und faßt das Tragische in seiner ganzen Unerbittlichkeit und Schärfe, die kein Umbiegen des einmal gegebenen tragischen Konfliktes in Rührung und äußerliche Versöhnung gestattet. Die tragische Versöhnung liegt ihm nur darin, daß eine immanente sittliche Weltordnung in ihrer Notwendigkeit sich wiederherstellt, nachdem der individuelle Lebenswille mit seinen Freiheitsäußerungen einen verhängnisvollen Bruch in das Leben gebracht hat. Auf dem ewigen und unausweichlichen Widerspiel zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen Lebenwollen und Leidenmüssen, zwischen

sittlicher Forderung und gegebenem Weltzustand steht auch bei Hebbel die Tragödie wie bei Schiller und übrigens bei jedem echten Tragiker. Nur daß Hebbel mehr als Schiller die „Gebrochenheit" des Lebens als Voraussetzung jener „Selbstkorrektur der Welt" betont, beflissener und ausdrücklicher auf die „Probleme" deutet, die dann entstehen, wenn der Weltzustand den erhöhten sittlichen Forderungen nicht mehr entspricht, daß er es ausdrücklich ablehnt, „die Gesundheit in der Krankheit" zu zeigen, vielmehr nur den „Übergang zur Gesundheit" für tragisch-dramatisch erweisbar hält. Hebbel ist eben insofern moderner, als er der Gesundheit gegenüber der Krankheit, der Ganzheit des Lebens gegenüber seiner Gebrochenheit, der inneren Einheit von Freiheit und Notwendigkeit nicht so selbstherrlich sicher ist wie Schiller; darum mißt er der Stellung des Problems oft mehr Wert bei als seiner Lösung, weicht in der Erörterung des Problems auch dem Verletzenden und Brutalen nicht aus, in seiner Zuspitzung nicht dem Abnormen, und er braucht mehr Reflexion und psychologische Zergliederung des einzelnen zur Bezwingung des Problems als Schiller, der den größeren und unmittelbareren Blick in die Totalität des Daseins hat. Aber nichtsdestoweniger steht auch Hebbel wie Schiller, wie übrigens auch Kleist und Grillparzer, in jenem großangelegten ethischen Verhältnis zu seinem dramatischen Gegenstand, das den machtvollen Dramatiker vom bloßen Dramenschreiber oder gar Theatraliker unterscheidet, und er durfte mit Recht das dramatische Schaffen als Mitarbeit an einer „weltgeschichtlichen Aufgabe" betrachten und hierin den wahren Sinn eines „historischen" Dramas suchen. — Gleich in seinem Erstlingswerk, das im Jahre 1840 die Welt wenigstens auf ihn aufmerksam machte, in der „Judith", offenbarten sich die Stärke und Mängel dieses Dramatikers. Wie die jungfräuliche Witwe von Bethulia sich als Weib zur Retterin ihres Volkes vor

Holofernes berufen glaubt, aber mitten im Rettungswerk an der männlichen Kraft des Gegners sich bricht und das Schicksal des Weibes erlebt, so daß sie sich als Lohn von ihrem Volke den Tod erbitten muß, um einer höheren sittlichen Notwendigkeit die Ehre zu geben — das ist, zwar noch nicht mit völliger Beherrschung der dramatischen Mittel, aber doch schon mit sicherer Führung der Handlung und der Charaktere und mit einer tragischen Überzeugungskraft gestaltet, die erkennen läßt, mit wem man's zu tun hat. Und die Charakterisierung der Massen, des Volkes von Bethulien mit seiner Mischung von Jehovatreue und Jehovaangst, seinem Fanatismus und seiner Feigheit, seiner Prophetie und seinem clamor Judaeus, zeigt dramatisches Feldherrntalent. Aber das Zuwidere, das im Stoffe liegt, ist zu Ehren des Problems nicht nur nicht gemildert, sondern mit aller psychologischen Bohrkunst heraufgetrieben und überdies noch durch eine bis zur Geschmacklosigkeit originelle Reflexion erbreitert. Und der fürchterliche Bramarbas Holofernes mit seiner tierischen Gottähnlichkeit ist zwar ein Vorläufer des modernen „Übermenschen", bleibt aber im Anlauf zu jenem tragischen Humor stecken, mit dem ihn die überlegene Heiterkeit eines Schiller ohne Zweifel ausgerüstet hätte. Immerhin: die „Judith" war ein Erstlingswerk, das die Klauen des Löwen zeigte, wenn es auch nicht der Löwe der „Räuber" war. 1843 folgte die „Genoveva": die unzulängliche sittliche Begründung einer bestehenden Einrichtung, in diesem Falle der Ehe, ist hier der deutlich erkennbare Boden, auf dem das tragische Problem wächst; das starre Festhalten an einer bloß formal gegebenen Pflicht gegenüber der andrängenden Leidenschaft Golos wird zum tragischen Verhängnis für Genoveva. Das Drama hat sehr viel, im Verhältnis zu der harten Problemstellung fast zu viel allgemein poetische Schönheit, und zu der realistischen Seelenfezierkunst, mit der namentlich Golos Charakter ent-

wickelt wird, steht allerlei romantisches, teilweise sogar tendenziöses Beiwerk in eigentümlichem Kontrast. Wenn Hebbel sich verleiten ließ, in einem Nachspiel eine äußerliche Versöhnung nach Art der Legende zu bringen, so sieht das wie ein Eingeständnis aus, daß der Stoff eigentlich doch nicht recht für die Tragödie passe. Eine Art Seitenstück zur „Genoveva" gab Hebbel später, 1850, in „Herodes und Mariamne". Dasselbe Problem ist hier von einer anderen Seite gefaßt und in größerem Stile ausgeführt. Der Egoismus der ehelichen Liebe, der in dem Sigfried der „Genoveva" durch seine Äußerlichkeit einen Anflug von unfreiwilliger Komik bekommt, ist in Herodes stark vertieft und verinnerlicht und überdies vor einen weiten weltgeschichtlichen Horizont gestellt; der kleine jüdische Tyrann, dessen Machtwille an der Weltmacht Rom und dem von ferne aufdämmernden Christentum zergeht, bekommt doch einen Zug von tragischer Größe, und das tragische Leiden einer starken Liebe, der aber das Vertrauen fehlt und fehlen muß, ist in ihm und noch mehr in Mariamne mit einer herben Gefühlsinnigkeit dargestellt, über der man gern einiges Nüchterne und Allzureflektierte vergißt. In „Herodes und Mariamne" kündigte sich schon die ethische Reife der späteren Dramen Hebbels an; diese fehlte noch in der 1844 erschienenen „Maria Magdalene", obwohl dieses „bürgerliche Trauerspiel", rein dramaturgisch betrachtet, schon den reifen Meister zeigt. Es ist kein Zufall, daß Hebbel gerade in dem (stilistisch unglaublich schwerfälligen) Vorwort zu diesem Drama seine dramaturgische Theorie am bestimmtesten, aber auch einseitigsten entwickelt hat. „Maria Magdalene" ist als Drama ein unbedingt geschlossenes und stichhaltiges Kunstwerk und auch als bürgerliche Tragödie unanfechtbar, sobald man die Voraussetzungen ihrer Tragik zugibt. Das Problem von der starren bürgerlichen Familienehre, die gleich zum Äußersten schreitet, einen Fehltritt nicht verzeihen kann und

deswegen ein zeitiges Geständnis, eine Sühne unmöglich macht — ist mit unerbittlicher dramatischer Logik und meisterlicher Führung der Charaktere entwickelt. Aber schon der 1847 von Fr. Vischer gegen den Meister Anton erhobene Vorwurf des unnützen Teetrinkens besteht insofern zu Recht, als die ganze Tischlerfamilie in eine Sphäre sittlicher Reflexion gehoben ist, die denn doch zu einer anderen sittlichen Beurteilung der Verhältnisse führen müßte. Und was man auch vorgebracht hat, um die Motivierung von Klaras Fehltritt zu rechtfertigen — hier liegt doch eine jener gequälten Willkürlichkeiten Hebbels vor, mit denen er zuweilen sein Messer so lange eigensinnig schärft, bis es schartig wird. In der Tat: „darüber kann kein Mann weg" — auch kritisch nicht; für diese Motivierung besteht keine dramatische oder tragische Notwendigkeit, Hebbel hätte eine andere und überzeugendere finden können, wenn er sich nicht mit einem gewissen unreifen Trotz gegen das Näherliegende gerade auf diese versteift hätte. Und solange man über diese in den Voraussetzungen der Tragödie liegenden Bedenken nicht weg kann, bleibt doch der Gesamteindruck mehr niederdrückend als tragisch. Zum vollendeten „bürgerlichen Trauerspiel" blieb auch „Maria Magdalene" nur ein Versuch, der zwar die modernsten Versuche dieser Art immer noch weit überragt, aber doch hinter Schillers „Kabale und Liebe" noch um ein Merkliches zurückbleibt — auch was den Horizont angeht. Jenen Trotz gegen das Näherliegende hat Hebbel später, wohl auch unter dem Einfluß glücklicherer Lebensverhältnisse, überwunden, ohne deswegen ins Flache zu geraten. Seine „Agnes Bernauer", die anfangs der fünfziger Jahre vollendet wurde, bewies eine schöne Reife poetischer Sachlichkeit, die dem gegebenen Stoff keine Gewalt antut und ihn doch in die Tiefe auszuschöpfen versteht; auch die Sucht nach dem Problem hat sich jetzt beruhigt, ohne daß das ethische Verhältnis des Dichters

zum Stoff in äußerlicher Geschichtsdramatik verholzt wäre. Die Unerbittlichkeit des tragischen Konfliktes hat nicht nachgelassen, aber in der Gestalt des Herzogs Ernst wächst aus der Härte, mit der die Forderungen des Staates und des Herzens sich gegenüberstehen, die menschliche Milde und die mannhafte ethische Versöhnung in der Anerkennung der Lebenspflicht aufs schönste und kraftvollste heraus; und was Hebbel an verschwiegener, wortkarger Stärke und Innigkeit des echten Gefühls darzustellen vermag, das offenbart sich an Albrecht und Agnes aufs erfreulichste. Wieder etwas mehr vom Problem schaute 1856 aus „Gyges und sein Ring", auch will dem flüchtigen Blick manches in dem Drama wieder etwas peinigend scheinen. Aber wenn Vischer dem Dichter der „Maria Magdalene" und schon der „Judith" den „Mangel an Sittenverständnis" zum Vorwurf machen konnte, so zeigte sich der Dichter des „Gyges" auch in diesem Stück gereift, indem er nun geradezu eine Tragödie der Sitte brachte, aber nicht mehr in der eng „bürgerlichen" Beschränkung des Problems der „Maria Magdalene", sondern mit der Weite eines kulturgeschichtlichen Horizontes und allgemein symbolischer Vertiefung. Und daß Hebbel, wenn es ihm der poetische Gehalt zu fordern oder zu geben schien, auch an formaler Schönheitswirkung hinter keinem Münchener zurückzustehen brauchte, das zeigt „Gyges" noch reifer als „Genoveva" — in dieser Beziehung ist der „Gyges" seinen „Nibelungen" ebenbürtig. Diese erschienen im Jahre 1862, aber schon viele Jahre vorher hatte die deutsche Nationalsage von Hebbels Phantasie Besitz genommen, in einer scharfen, aber treffenden Kritik der Geibelschen „Brunhild" hatte er zu den dramatischen Möglichkeiten des Stoffes Stellung genommen, und sein eigenes Werk ist unter den vielen Dramen des 19. Jahrhunderts, welche sich an den gewaltigen Stoff gewagt haben, noch immer das einzige, das in seiner besonderen Art der inneren Größe des

Stoffes sich gewachsen zeigt, wenngleich auch Hebbel einiger Schwierigkeiten nicht ganz Herr geworden ist, die nun einmal im Stoffe liegen. Zum Teil hängt dies damit zusammen, daß er sich mit vollem Bewußtsein eng an die Gestalt der Sage hielt, die im mittelalterlichen Nibelungenlied vorliegt; denn darauf, daß in dieser Gestalt der Mythus zwar noch in die historische Sage hereinragt, aber gerade in besonders wichtigen Beziehungen, namentlich in Beziehung auf das ursprüngliche Verhältnis zwischen Sigfried und Brunhild, schon nicht mehr verstanden wird, beruhen hauptsächlich jene Schwierigkeiten. Sieht man aber davon ab, so zeigt sich die kerndeutsche Art, die in Hebbels Natur steckte, gerade in der wahlverwandten Kraft, mit der er die Nibelungengestalten zu fassen wußte, und die Schroffheiten und Herbheiten seiner Persönlichkeit erscheinen nur als Förderungen für das richtige Verhältnis zu dem schroffen und herben Gegenstand; seine speziell dramatische Kraft tritt in der künstlerischen Bewältigung des riesigen Stoffes noch einmal glänzend zutage, und was der Dichter im Dramatiker vermochte, das erkennt man besonders deutlich an der großgeschauten symbolischen Vertiefung, die er dem Gegensatz zwischen Sigfried und Hagen gibt. Ob dagegen der ans Asketische streifende christliche Zug, den Hebbel seinem Dietrich von Bern leiht, ein Segen ist oder das Gegenteil, darüber mag man zum mindesten streiten; jedenfalls kommt dadurch etwas Schillerndes in die Dietrichsgestalt, und deutsch wird man diesen Zug keinesfalls nennen dürfen. — Mit der Nibelungentrilogie schloß Hebbels dramatisches Schaffen würdig und kraftvoll; der Schillerpreis, der ihm für dies Werk zuteil wurde, traf ihn im Jahre 1863 auf dem Krankenlager, und bald darauf endete der erst Fünfzigjährige sein Leben in Wien, wo er nach den trüben Irrfahrten seiner Jugend festen Boden und auch für sein äußeres Leben den langvermißten Sonnenschein

gefunden hatte. Seine übrigen dramatischen Arbeiten außer den genannten haben weniger zu besagen: teils sind sie unvollendet geblieben, teils weisen sie die eigentümlichen Mängel und Schranken, Einseitigkeiten und Grillen seines Wesens besonders deutlich auf; und die Lustspiele darunter gehören nur in die Reihe so vieler beachtenswerter, aber vergeblicher Bemühungen, einen sachgemäßen Stil für die deutsche Komödie zu finden. — Unter den epischen Arbeiten Hebbels ist „Mutter und Kind" ein Idyll, das man nach Goethes und Mörikes Idyllen nennen darf; seine Novellen und Erzählungen weisen neben manchen Wunderlichkeiten und einem oft krausen Humor doch Züge auf, die an Seldwyla erinnern. Seine Lyrik hat Hebbel selbst für seine bedeutendste poetische Leistung gehalten, und heute erheben sich Stimmen, welche ihn schlechtweg unter die ersten deutschen Lyriker einreihen wollen. Schwerlich mit Recht: gerade in seiner Lyrik kommt das Reflektierte in Hebbels Natur oft am unrichtigsten Orte heraus; nicht selten redet er viel zu viel von der Sache, statt die Sache selbst sprechen zu lassen, wird langatmig und undurchsichtig. Trotzdem ist kein Zweifel, daß sich unter seinen lyrischen Dichtungen eine Anzahl Stücke findet, die zu unserem besten lyrischen Besitz gehören, Größe und Tiefe, zuweilen auch eine wunderbare ahnungsvolle Weiche haben, Gedichte, in denen der Lyriker Hebbel nicht hinter dem Dramatiker zurückbleibt. Jedenfalls geht er mit diesen bedeutend über den glatten Durchschnitt der Münchener und überhaupt der modernen Lyrik hinaus, und sie nebst seinen klassischen Epigrammen vollenden das Bild eines Dichters, der seine Zeit überragt wie wenige.

Man hat sich neuerdings gewöhnt, in einem Atem mit Hebbel Otto Ludwig zu nennen, der im selben Jahre mit Hebbel geboren und zwei Jahre nach ihm gestorben ist. Allerdings hatte Ludwig, obwohl beide Dichter durchaus

unabhängig voneinander ihre Wege gingen, einige wichtige Züge mit Hebbel gemein: die starke dramatische Begabung, die realistisch gerichtete Phantasie und den Hang zur Denkarbeit und Selbstkritik. Aber im tieferen persönlichen Wesen bestand doch ein namhafter Unterschied zwischen den beiden, und als Dramatiker hat sich Otto Ludwig doch nicht in der Weise ausgewachsen wie Hebbel. Ludwigs dramatische Kraft war doch merkwürdig unterbunden, teils durch frühzeitige und lebenslange Kränklichkeit, teils ohne Zweifel auch durch ein Zuviel an musikalischem Talent und Interesse, teils namentlich durch den viel unglücklicher als bei Hebbel entwickelten Hang zur Reflexion. Wo der robuste Niedersachse Hebbel entschlossene Selbstkritik übte und doch wieder tapfer drauflosschuf, da verfiel der umständliche Thüringer Ludwig in ein zauderndes Grübeln über eigene und fremde dramatische Begabung, das bis zum Wägeln und Nergeln ging; Hebbels Reflexion hatte, auch wo sie sich zu breit machte, doch etwas Mannhaftes, eine klare Bestimmtheit, während man bei Ludwig etwas vom nervösen Musikmenschen herauszuspüren glaubt, der doch im Grund nicht sicher weiß, was er will Der dramatische Willensmensch in Hebbel hat ihm seine ganze Existenz durchgefochten, sein tragisches Pathos hat ihn mit all seinem Realismus auf Schillerischen Bahnen zur Höhe geführt — Otto Ludwig hat mit zweifelnder Bemühung zwei runde dramatische Kunstwerke zur Höhe hinaufgetrieben, ist aber schließlich in endlosen Shakespearestudien stecken geblieben und hat mit ihnen das heute noch nicht verstummte Gerede von Schillers dramatischer Minderwertigkeit eingeläutet. Dagegen hat Otto Ludwig schon um die Mitte der fünfziger Jahre mit einigen Prosaerzählungen den Erzählerstil vorweggenommen, den man dreißig Jahre später sich vom Ausland glaubte verschreiben zu müssen. Als Lyriker bedeutet er nicht viel. — Jene beiden Dramen

waren „Der Erbförster“ und „Die Makkabäer“ — jenes gewissermaßen ein Seitenstück zu Hebbels „Maria Magdalene“, dieses mit Hebbels historischen Dramen zusammenstellbar. Ein Jugendwerk „Das Fräulein von Scuderi“ ist daneben wenigstens durch starken poetischen Gehalt und auffallende Charakterisierungskunst bemerkenswert. Mit dem „Erbförster“ steht es ähnlich wie mit Hebbels bürgerlicher Tragödie: gibt man die Voraussetzungen des tragischen Konfliktes einmal zu, so ist alles in schönster Ordnung; kann man sie nicht annehmen, so bleibt immer noch ein festgefügtes Drama mit folgerichtig gearbeiteten Charakteren und mit Situationen von starker poetischer Wirkung, aber der Eindruck des Tragischen sinkt in den des Bedrückenden herunter. Zu jenen Voraussetzungen gehören aber weniger die vielen Mißverständnisse zusamt dem vielbeschrieenen gelben Gewehrriemen, als vielmehr die Unfähigkeit des Försters Ulrich, den Unterschied zwischen den Rechtsverhältnissen eines Privatförsters und eines Staatsförsters zu begreifen, und überhaupt die Blindheit gegen das Tatsächliche und Nächstliegende, die wie ein Fatum über der ganzen dramatischen Handlung liegt. Die „Makkabäer“ werden durch ihren Massenkämpfe umfassenden Stoff dramatisch etwas zu sehr ins Breite gezogen und leiden an dem weiteren Übelstand, daß der zweite Akt einen theatralischen Höhepunkt emportreibt, über den der eigentlich dramatische Höhepunkt im dritten an Wirkung nicht hinaufkommt, so daß für die beiden letzten Akte mit ihren Schönheiten und dramatischen Wirkungen das halbverlorene Interesse erst wieder erobert werden muß. Aber in den Charakteren und dramatisch gespannten Situationen offenbart dieses im Jahre 1852, zwei Jahre nach der ersten Aufführung des „Erbförsters“ vollendete Werk eine dramatische Gestaltungskraft, die durch tapferes Wollen an Stelle theoretischen Grübelns vollends zur großen dramatischen Ver-

dichtungskraft hätte gesteigert werden können. Und an poetischer Fülle, an nicht bloß formaler Schönheit steht dieses Drama keinem Hebbelschen nach, übertrifft sogar manches. Leider kam nun, trotz mancher weiteren Pläne, Ludwigs dramatische Produktion ins Stocken, wohl nicht außer Zusammenhang auch damit, daß nun der Erzähler bei ihm in den Vordergrund trat, dem die Literatur außer einigen kleineren Sachen „Die Heiterethei" und „Zwischen Himmel und Erde" verdankt, beide zuerst in jenem Jahr 1855 veröffentlicht, in dem unter anderem auch der „Sonnenwirt" von Hermann Kurz, Gustav Freytags „Soll und Haben" und Scheffels „Ekkehard" erschienen. Da war die moderne realistische Erzählung mit all ihren Vorzügen und Schwächen, sogar mit ihren naturalistischen Übertreibungen! Einen im Grund einfachen psychologischen Vorgang mit verhältnismäßig wenig äußerem Geschehen entwickelt Otto Ludwig mit einem bis in alle Einzelheiten eindringenden Spürsinn, einer bohrenden und grabenden psychologischen Zergliederung — aus Zuständen des äußeren und inneren Lebens, die eben dem entsprechen, was man später französisch das „Milieu" glaubte taufen zu müssen; er verfolgt es bis in die letzten Einzelheiten auch der äußeren Verhältnisse, sucht auch diese mit der pünktlichsten Wirklichkeitstreue darzustellen und verirrt sich sogar in ein naturalistisches Schildern und Beschreiben, das die tatsächlichen Vorgänge in der Seele des Lesers verkennt, die Selbsttätigkeit der aufnehmenden Phantasie lähmt und die wissenschaftliche Methode an die Stelle der künstlerischen setzt. Was hätten die späteren Zolajünger in Deutschland mehr verlangen können, wenn sie Otto Ludwig gekannt hätten! Und doch, sowie er wirklich erzählt, sind auch die realistischen Einzelheiten aufs trefflichste in den Gang der Handlung und Bewegung eingeordnet, die Naturbilder namentlich völlig von Seelenstimmung durchdrungen; und die

Verirrungen der realistischen Darstellungsweise beherrschen doch nicht den Gesamteindruck, der poetische Zweck wird schließlich doch immer wieder Herr über den Realismus der Darstellungsmittel. Und eines fehlt bei dem Erzähler Otto Ludwig, was der spätere naturalistische Realismus im Grund allein Neues zu diesem älteren Realismus hinzugebracht hat: der Geruch des sozial und sittlich Faulen und Muffigen, des Überreifen und Entartenden oder des erotisch Anstößigen und Brutalen. In diesem Stück war Otto Ludwig innerlich gesund wie alle jene poetischen Realisten seiner Zeit.

Während Hebbel und Ludwig doch mit der Zeit zur gebührenden Geltung gekommen, zeitweilig sogar dem Geschick des Überschätztwerdens verfallen sind, ist dem mit ihnen gleichalterigen Schwaben Hermann Kurz noch immer sein Recht nicht geworden. Und doch gehörte er, wenigstens für die erzählende Dichtung, ohne weiteres mit Otto Ludwig zusammen; sein „Sonnenwirt" hätte den Jüngstdeutschen füglich dasselbe bedeuten können, was sie in Dostojewskijs „Raskolnikoff" glaubten suchen zu müssen. Widriges Lebensgeschick, das Hermann Kurz nicht zur vollen Entfaltung all seiner poetischen Kräfte kommen ließ, hing zum Teil mit seiner Beteiligung an den politischen Bewegungen der vierziger Jahre zusammen; doch hat er, einer der besten und selbstlosesten Patrioten aus jener Zeit, sein poetisches Talent nicht in den Dienst der Tageskämpfe gestellt, vielmehr für rein poetische Aufgaben gespart. Daß ihm die Muse, wie Mörike von ihm sagte, „Lippen und Stirn und beide die glänzenden Augen mit unsprödem Kusse berührt" hatte, zeigt schon manches Stück seiner Lyrik, die ganz eigenen Tones ist; dennoch war seine lyrische Begabung, die sich, wie seine Erzählerkunst, in kräftiger Weise auf seine Tochter Isolde Kurz vererbt hat, nicht ebenso stark wie seine epische. Er beherrschte die mannigfaltigsten Formen der Erzählung, den

Roman wie die Novelle, das Märchen wie die treuherzige Chronik, die Dorfgeschichte wie die kulturhistorische Erzählung; er schrieb den trefflichsten Prosastil und handhabte den Vers zwar nicht so glänzend wie Wilhelm Hertz, aber doch so sicher, daß er es wagen durfte, Gottfrieds „Tristan" nicht nur ins Neuhochdeutsche zu übertragen, sondern fertig zu dichten; er fand in diesen erzählenden Werken für die Tragik des Menschengeschickes so gut den Ton wie für den ausgelassensten humortollen Schwank, und selten hat einer in so stilvoller Weise seine Jugendeindrücke erzählend verarbeitet wie Kurz. Im übrigen wurzelte seine ganze Poesie so fest und sicher im schwäbischen Heimatboden, wie Otto Ludwigs Erzählungskunst im thüringischen, Gottfried Kellers Poesie im Schweizerboden; von seinem älteren Freund Mörike aber unterschied er sich einerseits durch die geringere Mächtigkeit seiner lyrischen Begabung, andererseits durch die bis an die Grenze des Naturalismus gehende realistische Richtung seiner poetischen Phantasie. — Von seinen beiden großen Romanen ist der erste, „Schillers Heimatjahre", schon 1838 im „Morgenblatt" und dann 1843 im Buchhandel erschienen. Es ist kein literaturgeschichtlicher, vielmehr ein kulturgeschichtlicher Roman, und wenn man Wilhelm Riehl den Begründer der kulturgeschichtlichen Novelle nennt, so könnte man Hermann Kurz dieselbe Stelle für den kulturgeschichtlichen Roman anweisen. Der Held des Romans ist nicht Schiller, der wie der Herzog Karl in den Hintergrund tritt, vielmehr ein Kandidat der Theologie Heinrich Roller, der mit Schiller nur in flüchtiger Berührung stand. Nach ihm war der Roman auch ursprünglich betitelt, und an der Hand seiner Erlebnisse entrollt sich ein fein und kräftig, mit sicheren Strichen entworfenes Kulturbild aus Schillers Jugendzeit, ganz im Stil realistischer Lebensdarstellung und nur leicht von einem romantischen Zuge gestreift. Diese Zigeunerromantik hat man

dem Roman schon zum Vorwurf gemacht, aber mit wenig Recht: sie steht auf viel realerem Boden als das Zigeunerwesen in Mörikes „Maler Nolten"; denn Banden wie die des Hannikel waren zur Zeit, da Schillers „Räuber" entstanden, ein sehr reales Ding, und wenn Cotta wegen der Abenteuer des adeligen Fräuleins Laura den Roman nicht zu verlegen wagte, so hatte das gleichfalls seinen sehr realen Hintergrund. Etwas jugendliche Romantik hängt immerhin dran, aber sie verbindet ihr Dämmerlicht mit der auf genauer Kenntnis des Tatsächlichen ruhenden Wirklichkeitsdarstellung so glücklich zu einer wahrhaft poetischen Wirkung, daß man „Schillers Heimatjahre" ruhig unter die verhältnismäßig kleine Zahl unserer wirklich wertvollen Romane einreihen darf. Und ein besonderer Vorzug ist noch, daß Kurz das Schildern und Beschreiben vermied, von dem auch Otto Ludwig sich nicht ganz freihielt. Völlig gereift und dabei ganz und gar realistisch geworden war des Dichters Erzählerkunst in dem 1855 erschienenen „Sonnenwirt". Diese „schwäbische Dorfgeschichte aus dem vorigen Jahrhundert" griff den Stoff wieder auf, den Schiller in seinem „Verbrecher aus verlorener Ehre" darzustellen versucht hatte, und verarbeitete die Geschichte des Friedrich Schwan von Ebersbach in einer Weise, daß Paul Heyse den „Sonnenwirt" nur mit Kleists „Kohlhaas" verglichen wissen will; jener geht aber über diesen insofern noch hinaus, als hier alles Romantische vollständig abgestreift ist, dagegen das, was man später das Milieu genannt hat, mit einer objektiven Sicherheit, mit einer psychologischen und poetischen Feinheit entwickelt ist, die immer noch ihresgleichen sucht. Und obwohl die Darstellung im einzelnen bis zur naturalistischen Wirklichkeitstreue geht, so behält der Dichter doch immer das Heft in der Hand und läßt die tragische Verschlingung von Schicksal und Charakter in überzeugender Wahrheit aus der Wirklichkeit hervorleuchten. Leider war

Hermann Kurz durch die Not des Lebens und später durch Krankheit verhindert, den Schluß der Werkes poetisch zu runden; er hat in der Not und nur im einstweiligen Sinne die Geschichtschreibung an Stelle der Muse treten lassen und so eigentlich ein großes Fragment hinterlassen. Aber trotzdem darf der „Sonnenwirt", historisch und sachlich, neben Otto Ludwigs Erzählungen den Anspruch erheben, an der Spitze der modernen realistischen Erzählungskunst zu stehen und von keiner der modernsten Leistungen auf diesem Gebiet übertroffen oder nur auch erreicht zu sein. — Im Unterschied von dem schweren, zum Tragischen sich neigenden Ernst des „Sonnenwirts" sind die kleineren Erzählungen und Novellen von Hermann Kurz vorwiegend humoristischer Art. Der Humor war ein wesentlicher Zug in seiner persönlichen Erscheinung, ihm verdankte er im Leben und in der Poesie die milde Klarheit und weltüberlegene Freiheit, die ihn nie in Verbitterung sinken ließ, soviel er Ursache dazu gehabt hätte. Diese kleineren Sachen sind für den Freund des Humors eine unerschöpfliche Fundgrube und geben neben ihrem humoristischen und poetischen Gehalt noch ein wertvolles Stück schwäbischer Kulturgeschichte. Auch als Übersetzer, namentlich von Thomas Moore und Ariost, hat sich Kurz verdient gemacht, und von seinen eigenen Liedern wurde und wird manches gesungen, ohne daß man des Verfassers gedenkt. Im Jahre 1873 ist er, als Universitätsbibliothekar in Tübingen, hingegangen „mit tief geschlossenem Visier" — einer von denen, an denen die Nachwelt etwas gutzumachen hat.

Raschen und breiten Erfolges bei der Mitwelt dagegen hatte sich Gustav Freytag (1816—1895) zu erfreuen, er ist wie kein anderer dieser poetischen Realisten jahrzehntelang ein besonderer Liebling des gebildeten deutschen Bürgertums gewesen. Seine Wirkung auf die Zeit lag nicht sowohl

in besonderer Mächtigkeit oder Ursprünglichkeit seiner poetischen Naturausrüstung begründet, als vielmehr darin, daß in seiner geistigen Gesamtpersönlichkeit sich ein gut Stück vom geistigen Leben der Nation im ablaufenden Jahrhundert widerspiegelte. Ähnlich wie Geibel in seiner anderen Art hat auch Gustav Freytag mit seinem Schaffen die geistige Entwicklung der Nation begleitet von da an, wo das Ringen um eine Neugestaltung der Nation kräftiger aufgärte, bis dahin, wo diese Neugestaltung gewonnen schien, wo aber die erste Freude daran schon der Erkenntnis wich, daß noch vieles, vielleicht das Schwerste erst zu tun sei. In dieser Zeit ist Gustav Freytag einer der literarischen Wortführer eines gesunden nationalen Denkens und Empfindens gewesen, hat aus jungdeutschen Anwandlungen heraus einen maßvollen künstlerischen Realismus gewonnen und vertreten, den historischen Zusammenhang des Lebens der Gegenwart mit der deutschen Vergangenheit festzuhalten gesucht und schließlich vornehm geschwiegen, als der Lärm der „Moderne" allem Vorhandenen das Todesurteil zu sprechen sich unterfing. Wesentlich neue Bahnen in der Poesie hat er nicht eröffnet und seine Wirkungen haben nicht hinuntergegriffen in die letzten Tiefen der Volksseele; aber indem er dem geistigen Entwicklungsgang jenes Zeitraumes, wie er sich besonders in den Kreisen bürgerlicher Bildung vollzog, poetischen Ausdruck schuf, ist es ihm zugleich gelungen, einige Kunstwerke hervorzubringen, welche eine Bedeutung über die Gegenwart hinaus beanspruchen dürfen. — Der im Jahre 1816 geborene, also ungefähr mit Geibel gleichalterige Schlesier Freytag war nach seinem eigenen Geständnis kein Lyriker, obwohl ihm eben als einem Schlesier das Versemachen leicht geworden sei. Was den versemachenden Philologen zuerst zum Dichter gemacht hat, das war eine zeitig entwickelte Einsicht in die Forderungen des dramatischen Schaffens, die

Befähigung der Phantasie, eine dramatische Handlung zu erfinden und dramatische Charaktere zu gestalten, die Liebe zum Theater und ein Einblick in das Getriebe der Bühne. Als Dramatiker hatte er denn auch seine ersten Erfolge, schon mit dem 1842 in Berlin preisgekrönten Lustspiel „Die Brautfahrt oder Kunz von der Rosen", das sich aber trotz seiner guten Laune nicht zu behaupten vermochte, dann mit den 1846 und 1847 geschriebenen Schauspielen „Die Valentine" und „Graf Waldemar". In diesen Dramen sieht man noch sehr deutlich, wie Freytag in den Ideenkreisen und Anschauungen des Jungen Deutschlands wurzelte, obwohl er über sie hinauszukommen trachtete und hinausgekommen ist: die Helden dieser Dramen zeigen eine Charaktermischung, die ihre Verwandtschaft mit den Laubeschen und Gutzkowschen Helden nicht verleugnen kann, die auch in späteren Gestalten Freytags wiederkehrt, sich aber von dem Kränklichen, das ihr zuerst anhaftet, immer mehr zur Gesundheit durcharbeitet. Starkgeistigkeit und aristokratische Vornehmheit mit ausgesprochener Hinneigung zu bürgerlicher Lebenstüchtigkeit, Vornehmheit auch der Gesinnung, aber in Verbindung mit nobeln Passionen, welche sittlich nicht immer unbedenklich sind, zuweilen ein Schwanken der sittlichen Begriffe oder gar eine wilde wüste Vergangenheit, welche doch den innersten Kern nicht anzufressen vermocht hat; rücksichtslose Kraft und überlegener närrischer Humor; ein Spiel mit dem Leben, das doch eigentlich nach dem heiligen Ernst und tieferen Gehalt des Lebens sich sehnt; ein Weltbürgertum im Kampf mit sittlicher, sozialer und politischer Spießbürgerei und doch ein Bestreben, sich einzuschränken, im wohlumschriebenen Kreise bestimmter Lebensaufgaben und Pflichten sich zu beruhigen, und doch das Bewußtsein, daß nur im Zusammenhang mit dem Leben der Nation, in der Mitarbeit an ihren Kulturaufgaben die starken Wurzeln der Kraft liegen: aus solchen,

teilweise ganz entgegengesetzten und nicht immer völlig glaubhaft vermittelten Elementen setzen sich die Lieblingshelden Freytags zusammen. Schon im „Kunz von der Rosen" war etwas davon zu vermerken, noch mehr in „Valentine" und „Graf Waldemar"; in Fink in „Soll und Haben" und in mehreren Figuren der „verlorenen Handschrift" bemerkt man diese Elemente wieder, im Konrad Bolz der „Journalisten" finden sie ihre anziehendste Vereinigung und noch in manchen Helden der „Ahnen" tauchen sie so oder so wieder auf. Am wenigsten überzeugend, noch am meisten mit Krankheitssymptomen behaftet erscheint diese Charakterart im „Graf Waldemar". Diese innere Charakterverwandtschaft Freytagscher Helden streift zuweilen an Einförmigkeit, sie offenbart aber auch etwas vom Persönlichen des Dichters und sehr viel von seinen Beziehungen zu der Entwicklung der Zeit. — Nach seinen ersten dramatischen Arbeiten ging Freytag unter die Journalisten als Herausgeber der „Grenzboten" in Gemeinschaft mit Julian Schmidt. Aus dieser Tätigkeit erwuchs ihm seine wertvollste dramatische Leistung, das Lustspiel „Die Journalisten", und in den fünfziger Jahren führte ihn das Bestreben, die gesunden Kräfte des deutschen Bürgertums für die Zukunft der Nation zu sammeln und wirksam zu machen, zu den Romanen, mit denen er nach einem Worte von Julian Schmidt „das deutsche Volk da suchte, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit". Mit den „Journalisten" lenkte Freytag wieder in die Bahn ein, die Lessing mit seiner „Minna" dem deutschen Lustspiel strengen Stils gewiesen hat, die das gangbare Philisterlustspiel seit Kotzebue niemals zu betreten gewußt hatte, während Kleist und Grillparzer mit ihren vereinzelten Lustspielen ganz besondere Wege gegangen waren. Freitags Lustspiel weist, wie das Lessings, den breiten, vom Leben der Gegenwart bedingten und in dieſem Sinn wieder historischen

Hintergrund auf. Was bei Lessing die Zustände nach dem Siebenjährigen Kriege sind, das sind hier die Mächte, welche dem öffentlichen Leben von der Mitte unseres Jahrhunderts an den besonderen Charakter gegeben haben: das politische Parteileben und die Presse als die Vertreterin der sogenannten öffentlichen Meinung. Aber auch das wie bei Lessing nicht im Dienst einer bestimmten Parteitendenz, wenn auch die liberale Schattierung bei Freytag nicht zu verkennen ist; der Hintergrund wird überhaupt nicht aufdringlich in den Vordergrund gedrängt, der Horizont des öffentlichen Lebens verengt sich aber auch nicht zu der spießbürgerlichen Stube, in der irgend ein Klatsch verarbeitet wird. Die öffentlichen Zustände der Gegenwart sind vielmehr das flüssige Element, in welchem Charaktere von menschlichem Interesse sich ringend und kämpfend, liebend und hassend gegeneinander bewegen und der innere Humor des Zeitlebens an einem charakteristischen Einzelfall sich heiter und gemütvoll offenbart. Der Humor der „Journalisten" hat das Befreiende, das dem echten Komödienhumor eigen ist, wenn er auch nicht in die letzten, sozusagen metaphysischen Tiefen des Welthumors hinuntergreift; und mag auch das Stück mehr mit dem technisch-dramaturgischen Verstande als mit der urwüchsigen Stoßkraft des großen Dramatikers herausgearbeitet sein, so ragt es doch auch insofern aus der großen Masse unserer Lustspiele hoch empor, als es wieder einmal gezeigt hat, was ernste solide Komödientechnik ist gegenüber dem lotterigen, verbummelten Wesen, das als ein unveräußerliches Vorrecht des modernen Lustspiels zu gelten scheint. Über die „Technik des Dramas" hat sich Freytag auch in seinem so betitelten Buche ausgesprochen; es hat nicht die Tiefe, die sich in den dramaturgischen Studien von Hebbel und Otto Ludwig findet, ist aber keineswegs so äußerlich und veraltet, wie modernste Dramaturgen behaupten. Mit seiner Römertragödie „Die

Fabier" von 1858 hat dann Freytag freilich nur gezeigt, daß er zum Tragiker doch nicht berufen war. Inzwischen aber hatte er sich vom Drama zum Roman gewendet, im Jahre 1855 war „Soll und Haben" erschienen und hatte großes Aufsehen gemacht. Der Roman ist einer der verbreitetsten und gelesensten unter den wenigen geworden, die dauernde literarische Geltung beanspruchen dürfen; das verdankte er aber zunächst weniger seinen rein ästhetischen Wirkungen, obwohl er auch solche übt, als vielmehr seinem ethischen Gehalt und den Bedürfnissen der Zeit, in die er traf. Nach all den Enttäuschungen, die die Nation erlebt hatte, begehrte man etwas zu sehen, worin man trotz allem die gesunde Lebenskraft der Nation wiedererkennen und eine Bürgschaft für die Zukunft finden konnte, und da kam Freytag gerade recht, wenn er die tüchtige Kraft des deutschen Bürgerhauses und den Segen seiner pflichttreuen Arbeit aufzeigte und dabei doch den Gehalt an Poesie herausscheinen ließ, der auch in der unscheinbarsten Hülle nüchterner Berufstätigkeit, auch zwischen den Folioblättern von Soll und Haben sich bergen kann. Und der maßvolle Realismus, mit dem Freytag in solche Lebensgebiete hineingriff, hatte damals noch einen besonderen Reiz. Ähnlich, wenn auch minder stark wirkte dann fast zehn Jahre später das Seitenstück zu jenem ersten Roman Freytags, „Die verlorene Handschrift". Zwar ist auch die Gelehrtenarbeit, um die sich's hier handelt, nicht vom allerweitesten Horizont, aber in dem gelehrten Eifer des Herumstöberns nach alten Handschriften liegt doch auch wieder ein charakteristischer Zug moderner Bildung, und es ist nicht ohne feine Ironie und dazu ein Zug zum Gesunden, wenn Professor Werner statt der heißbegehrten Handschrift sein häusliches Glück findet und, nachdem es in der gefährlichen Hofluft beinahe zugrunde gegangen, wiederfindet. Auch der behagliche und nicht bloß, wie man schon gesagt hat, phi-

liströse Humor, der durch beide Romane spielt, erhöht ihre Wirkung. — Wenn eine spätere Zeit ein poetisches Bild von dem besseren Durchschnitt des deutschen Kulturlebens so etwa zwischen 1848 und 1870 sehen will, so wird sie mit Nutzen nach diesen beiden Romanen Freytags greifen, und so mögen sie eine längere Lebensdauer haben als seine spätere Romanreihe „Die Ahnen", die zwischen 1872 und 1880 in sechs Bänden erschien. Sie war im Grunde nichts anderes als ein poetisches Ergänzungswerk zu Freytags „Bildern aus der deutschen Vergangenheit", jenem wertvollen kulturhistorischen Familienbuche, das jeder Hausbibliothek wohl ansteht. Die Aufnahme der „Ahnen" war, trotz manchem Widerspruch von seiten der Kritik, beim gebildeten Lesepublikum so warm oder wärmer als die seiner ersten Romane. Auch das ist unschwer zu verstehen: in den siebziger Jahren war der Geschmack der gebildeten Kreise gerade bei einer besonderen Vorliebe fürs Historische, Kulturhistorische und Antiquarische angelangt; ferner hatten die „Ahnen" ihre Wurzeln doch in den Erlebnissen des Jahres 1870, von denen nicht nur Freytag selbst, sondern auch das deutsche Publikum gern auf die deutsche Vergangenheit zurücksah — und endlich war mit dem vorsichtigen Vererbungsgedanken, der sich durch die „Ahnen" hindurchzieht, wieder ein Ton angeschlagen, der jener von den darwinistischen Theorien besonders erregten Zeit entgegenkam. Mit all seinem Schaffen aber hat Gustav Freytag nicht nur die nationale Entwicklung in einem wichtigen Zeitraum begleitet, sondern er hat auch erziehend auf eine Generation oder zwei gewirkt, und zwar mit Mitteln, die im wesentlichen poetischer Natur waren, mit Mitteln von gesunder, lebenstüchtiger Art.

Daß der poetische Realismus nicht nur, wie man schon behaupten wollte, eine Eigentümlichkeit des norddeutschen Geistes ist, sondern ebenso in dem phantasiereicheren Süden

gedeiht, das zeigen außer dem Schwaben Hermann Kurz auch die Schweizer, die in diese Reihe gehören. Einer älteren Generation gehörte noch der 1797 geborene und 1854 gestorbene Berner Pfarrer Albert Bitzius an, dessen Schriftstellername Jeremias Gotthelf heißt; seine größeren Dorfgeschichten „Uli der Knecht" und „Uli der Pächter" stammten aber aus den vierziger, seine späteren Erzählungen aus den ersten fünfziger Jahren, in denen er überhaupt erst in weitere Kreise drang. Jeremias Gotthelf hat ebensoviel schroffe Ablehnung als weitgehende Bewunderung gefunden. Um ihn richtig zu beurteilen, darf man nicht vergessen, daß es dem streitbaren Pfarrer von Lützelflüh niemals eigentlich um poetisches Schaffen im künstlerischen Sinne zu tun war; vielmehr wollte er nicht nur von der Kanzel, sondern auch durch Volksschriften belehrend, bessernd, hebend auf seine Bauern wirken und wohl auch in den politischen Kämpfen seiner Zeit seine konservative Tendenz verfechten. Gottfried Keller hat ihn seinerzeit in mehreren Aufsätzen eben nach der Seite der Tendenz hin sehr schroff rezensiert, ihm im übrigen die echt poetische Veranlagung unbedingt zugesprochen, ihn sogar einen großen Epiker genannt, aber ihm ebenso das eigentlich Künstlerische abgesprochen. Damit war der zwiespältige Eindruck, den Jeremias Gotthelf fast immer macht, ohne Zweifel richtig auf seine Ursache zurückgeführt: er verachtete alles künstlerische Gestalten, wollte nur praktisch wirken. So geriet er bei aller starken poetischen Begabung, bei einem ungeheuren natürlichen Erzählertalent, einer scharfen Beobachtung des Wirklichen, einer reichen und klaren Phantasie, warmem, stimmungsreichem Gemüt und gutem Humor doch meist ins Formlose und vom Realismus in einen Naturalismus, der oft an zynische Absichtlichkeit grenzt — nicht weil er das Häßliche aus ästhetischen Grundsätzen aufgesucht hätte wie die späteren Naturalisten, sondern weil er

nur im Wirklichen und durch das Wirkliche wirken wollte, diese Wirklichkeit aber eben die seiner Emmenthaler Bauern war. Am reinsten poetisch wirkt er im Grund in seinen kleineren Erzählungen, wo er nicht so breit ausholt und nicht immer so tendenziös ist: über ihnen liegt oft ein unbeabsichtigter Duft und Schimmer von Stimmung, der einen dauernden Eindruck hinterläßt.

Was nun aber bei Jeremias Gotthelf als elementare poetische Veranlagung vorhanden war, nur nicht zu maßvoller Künstlerschaft gedeihen konnte, das war in Gottfried Keller mit ebensolcher Stärke ursprünglicher Begabung vorhanden, nur gebändigt und erhöht durch feinen künstlerischen Takt und künstlerische Selbstzucht. Und so blieb auch der Realismus in Kellers poetischer Lebensauffassung und Lebensdarstellung, so energisch er sich geltend machte, doch weit entfernt von dem nagelschuhigen Naturalismus Gotthelfs; auch war Kellers poetische Naturausrüstung vielseitiger, sein poetischer Nerv feiner, sein Blick weiter und — was nicht zu übersehen ist: obwohl Gottfried Keller hauptsächlich als erzählender Dichter berühmt geworden ist, so ist er doch ein Lyriker, der trotz mancher Sprödigkeit unter die ersten Lyriker in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zählt. Aus aller realistischen Objektivität aber, mit der Keller seine poetischen Gebilde hinstellt, schaut eine einzigartige, starke und geschlossene Persönlichkeit mit ungewöhnlicher Deutlichkeit heraus, und dieses Persönliche ist es, worauf die tiefe und nachhaltige Wirkung seiner Poesie ebenso fest sich gründet wie auf ihr objektiv künstlerisches Gewicht. — Wenn irgendwo, so läßt sich bei Gottfried Keller der Mensch vom Dichter nicht trennen. Er besaß einen überaus gesunden, klaren Wirklichkeitssinn, eine oft nüchtern scheinende schlichtbürgerliche Lebensauffassung, ein unbestechliches Pflichtgefühl und eine hohe Achtung vor jeder einfachen Lebenstüchtigkeit, das ge-

rade das Gegenteil von jeder romantischen oder modernen Genialitätssucht. Er selbst hat nicht nur als unglücklicher Münchener Malerjüngling Fahnenstangen angestrichen, um ehrlich sein Brot zu erwerben, er hat auch später fünfzehn der besten Mannesjahre hindurch die trockenen Amtspflichten eines Züricher Staatsschreibers mit musterhafter Gewissenhaftigkeit verwaltet, das poetische Schaffen während dieser Zeit ruhen lassen und nur still die Kraft zu weiterem Schaffen gesammelt. Durch sein ganzes Wesen ging ein starkes ethisches Pathos, das keinen Spaß und keine genialsophistischen Ausnahmsgesetze gegenüber all dem zuließ, was ihm als unantastbare sittliche Lebensordnung erschien. Dieser ehrlichen Tüchtigkeit und einfachen, allem Scheinwesen abholden ethischen Wahrhaftigkeit des Menschen hat man die gesunde frische Luft zu danken, die in seinen Werken weht, den nahrhaften Duft aus der Ackerscholle des wirklichen Lebens, die reiche Zahl jener kerngesunden Prachtgestalten, in deren Gesellschaft es einem ohne weiteres wohl ist. Daneben geht Keller dem Schlechten und Gemeinen, das tatsächlich vorhanden ist, keineswegs zimperlich aus dem Wege, aber er stellt es nicht mit dem stumpfen Behagen einer sich objektiv dünkenden ethischen Urteilslosigkeit dar, sondern er geht, eben durch eine objektive Darstellung, allem unerbittlich zu Leibe, was nicht ehrlich lebenstüchtig ist, allem Angefaulten, Muffigen, schnöd Egoistischen oder anmaßend Selbstgerechten, Heuchlerischen, Feigen. Dabei jedoch keine Spur vom Moralphilister! Denn in dem klaren Wirklichkeitsmenschen und scharfen Beurteiler der Dinge und Menschen lebte ein ungemein warmes, bis zur Weichheit anteilnehmendes Gemüt, eine bei aller scheinbaren Sprödigkeit grundgute Seele, eine Fähigkeit, sich in andere hineinzufühlen, auch ins Fremde sich einzuleben, ein unerschütterliches Vertrauen auf das Unzerstörbare in der Menschennatur, auf ihren immer wieder

siegreichen Adel. Daher kam bei aller ethischen Strenge Gottfried Kellers doch auch seine humane Läßlichkeit und humorvolle Nachsicht, mit der er auch dem schlechtesten Kerl und schlimmsten Narren noch etwas abgewinnen, an der ärgsten Menschendummheit noch ein ehrliches Vergnügen finden konnte. Seine Gestalten sind nie mit der Elle der Spießbürgermoral oder dem Winkelmaß korrekter Verständigkeit gemessen, er hat noch gemütswarme Teilnahme auch fürs Schiefgetretene, Fallite, kurz er weiß nach seinem eigenen Ausdruck „jedes Unwesen noch mit einem goldenen Bändchen an die Menschlichkeit zu binden". Das ganz Gemeine, Verlogene, herzlos Schlechte faßt er freilich oft sehr hart an; aber wo irgend möglich, nimmt er auch seine Sünder nicht pathetisch, kennt vollends keine Kinderstubengerechtigkeit, sondern er zeigt das Schlechte und Dumme nur in seiner eigenen Hohlheit, seinem inneren Unglück auf, läßt es durch sich selbst zu Schaden kommen, vielleicht gar noch durch ein Hintertürchen mit einem allerdings stark reduzierten Rest von Leben entwischen. Und umgekehrt hat er auch kein falsches Pathos für das Gute und die Guten, kennt keine Tugendspiegel, sondern weiß, daß auch die tüchtigsten Lebenshelden ihr Gebreste haben, ihr Narrensäcklein mit sich herumtragen. Daß das alles ohne Humor nicht möglich ist, ist klar, und der Humor ist denn auch ein wesentlicher Grundzug in Kellers Wesen, ohne daß ihm darum der schwere tragische Ernst ferne läge. Es verband sich in seiner Natur eine tiefe Empfindlichkeit für des Lebens Leid und Bitterkeit mit einer unverwüstlichen Lebenslust; das Leben hat ihn auch, wenigstens in der Jugend und im ersten Mannesalter, hart mitgenommen, er wußte aus eigener Erfahrung, was Not und Entbehrung jeglicher Art heißt, er hat scharf in Abgründe hinuntergeschaut, in die manch anderer rettungslos hineingestürzt wäre — und doch hat er bis zum letzten Augenblick die Freude am

Dasein nicht verloren, seine Augen „trinken lassen, was die Wimper hält, von dem goldnen Überfluß der Welt". Und ebenso verband sich in seiner Geistesrichtung der scharfe Blick fürs Kleine und Kleinste der Wirklichkeit mit einer großen und vertieften Weltanschauung, weiter Bildungshorizont mit energischer Ablehnung alles schwächlichen Kulturschwindels, Schlichtheit des Menschenverstandes mit philosophisch gerichteter Denkart, religiöses Ahnungsvermögen mit entschlossener religiöser Freiheit, demokratischer Schweizersinn mit allgemein deutschem Nationalbewußtsein. All diese zum Teil gegensätzlichen Elemente gingen in seinem geistigen und gemütlichen Wesen zu einer originellen individuellen Mischung zusammen, die notwendig auch den Humor erzeugen mußte. Die Richtung seiner poetischen Phantasie aber entsprach dem allen: diese Phantasie war angefüllt mit einer unglaublichen Menge von Einzelanschauungen aus dem wirklichen Leben, wußte überraschenden Bescheid bis in die heilige Lade einer alten Jungfer oder einen Krammetsvogelmagen hinein und hatte, sowie es ans Schaffen ging, Tausende von Einzelzügen zur Verfügung, um ihren Gebilden die reichste Ausstattung realistischer Lebenswahrheit mitzugeben; aber sie sah trotzdem das Leben nicht in seiner Zersplitterung, sondern in seiner Ganzheit, sie setzte es nicht mosaikartig zusammen, sondern schaute es in der Totalität seiner inneren Zusammenhänge. Daß wir dem Menschen ins Herz schauen und sein Geschick in der Welt verstehen, dazu allein zeigt uns Gottfried Keller auch sein äußeres Behaben und seine Umgebung so genau; daß die poetische Seelenstimmung sich auf den Leser übertrage, dazu flimmern und zittern tausend wechselnde Lichter über all die Sächlein, die als bunter Kram des Alltagslebens sich an den Menschen und seine Schicksale hängen. Und ebenso schreibt Keller die sozialen und ethischen oder etwa auch historischen Zustände, welche die Wirklichkeit bietet,

nicht um ihrer selbst willen in ihrer unverarbeiteten und unverantwortlichen Tatsächlichkeit ab, sondern auch das nimmt seinen Weg durch einen produktiven Umbildungsprozeß, in dem Phantasie und ethische Urteilskraft sich in die Hände arbeiten auf dem Grunde einer klaren und doch unendlicher Ahnungen vollen Weltanschauung. Bei Gottfried Keller kann man, wie kaum bei einem anderen, studieren, was echter poetischer Realismus im Unterschied von unkünstlerischem Naturalismus ist, und wo die scharfe Grenze zwischen beiden läuft. — Die große Anschauungsenergie und plastische Verdichtungskraft, die Kellers Phantasie überdies besaß, hing ohne Zweifel auch mit dem zusammen, was vom Maler in ihm stak. Der 1819 in Zürich geborene Dichter ist sich verhältnismäßig sehr spät über sich und seinen eigentlichen Beruf klar geworden; vom fünfzehnten bis dreiundzwanzigsten Jahr quälte er sich, seit 1840 in München, mit der Malerei und mühte sich vergebens, als Maler mit der Natur ins rechte Verhältnis zu kommen. Sein Drang nach Anschauung und phantasiemäßiger Gestaltung hatte sich nur in dem gewählten Ausdrucksmittel vergriffen; sowie er aber Pinsel und Palette weggeworfen und zu seinem wahren Handwerkszeug gegriffen hatte, dem Dichterwort, das ihm in urwüchsiger persönlicher Fülle und scharftreffender Sachlichkeit zu Gebote stand, da kamen alle Kräfte seiner Phantasie, die am Maler verloren gegangen waren, dem Dichter zugute, und das rechte Verhältnis zur Natur fand sich rasch, denn er trug es als Dichter in sich. Und aus all seinen Jugendirrtümern erwuchs ihm sein großes Erstlingswerk, „Der grüne Heinrich", mit dem er sofort alles hinter sich ließ, was an den Durchschnitt erzählender Poesie erinnert, ja nicht nur das, sondern auch Werke wie Mörikes „Maler Nolten", durch den er immerhin einige Anregung erhalten haben mag. Vor dem „grünen Heinrich" hatte Keller, 1846 und 1851, Gedichte erscheinen

lassen, mit denen er zum Teil der politischen Lyrik der vierziger Jahre seine Abgabe entrichtete; den „grünen Heinrich" selbst schrieb er langsam und mit vielen Unterbrechungen in Berlin, wo er die erste Hälfte der fünfziger Jahre zur Vollendung seiner Studien verbrachte — mit einem Züricher Staatsstipendium, aber in allerlei Nöten, im übrigen vom geistigen Berlinertum völlig unbeeinflußt. 1854 war der „grüne Heinrich" fertig. Man mag das Werk einen autobiographischen Roman nennen, denn Keller hat in ihm nicht nur Abrechnung mit seiner Jugend gehalten, sondern auch eine Masse von Einzelheiten, oft gerade der reizvollsten Art, aus den wirklichen Erlebnissen seiner Kindheit und Jugend verarbeitet. Aber dennoch hat er nicht etwa die Romanform verwendet, um seine Jugendbiographie zu schreiben, sondern umgekehrt: er hat aus den wirklichen Erlebnissen und Erfahrungen das verwendet, was ihm poetisch tauglich schien, um seiner Lebensstimmung an einem Wendepunkt seines Lebens Ausdruck zu geben; das Werk ist nicht als „Dichtung und Wahrheit", sondern rein als Dichtung zu fassen. Als solche ist sie durch und durch getränkt vom eigenen Herzblut des Dichters und doch wieder von seiner gestaltenden Phantasie mit einer künstlerischen Objektivität hingestellt, die das Werk von den persönlichen Lebensbeziehungen des Dichters ablöst und ins Allgemeingültige erhebt. Es wird so zu einem poetischen Bild jugendlicher deutscher Welt- und Lebensauffassung, das keineswegs mit seiner Zeit veraltet ist und nicht so schnell veralten wird, solange in der deutschen Jugend noch ungebrochenes realistisches Lebensbegehren mit den idealen Anforderungen des deutschen Gemütes und diese wieder mit den harten Realitäten des Lebens sich auseinanderzusetzen haben. Den herben tragischen Ausgang, den diese Auseinandersetzungen in der ursprünglichen Fassung des Werks gewannen, hat Keller in einer späteren Überarbeitung, die auch künstlerisch

manches vereinfachte und höher hob, zu innerer Versöhnung gemildert. Und das war keine Abschwächung oder willkürliche Umbiegung eines tragisch Notwendigen, sondern die ganz richtig empfundene Überleitung des jugendlichen Ringens und Irrens in männliche Fassung — überdies poetisch wirksamer und konzentrierter als etwa die umständlichen prosaischen Fassungsbestrebungen des Goetheschen Dilettanten Wilhelm Meister, über die man doch einmal poetisch hinauskommen mußte. Weiterhin hat Keller mit Vorliebe eine Reihe von kleineren Erzählungen zu Bündeln zusammengefaßt, vor allem in seinen „Leuten von Seldwyla", deren erster Teil wie der „grüne Heinrich" schon in Berlin entstanden und nach seiner Heimkehr nach Zürich im Jahre 1856 erschienen ist; der zweite Teil folgte erst 1874. Auf die „Leute von Seldwyla" gründet sich hauptsächlich Kellers Ruhm, und insofern nicht mit Unrecht, als man ihn hier am leichtesten und sichersten in allen Eigentümlichkeiten seiner dichterischen Persönlichkeit zu fassen vermag. Der hohe künstlerische und poetische Wert dieser Geschichten aber beruht einmal auf einer einzigartigen Erzählerkunst — sie ist freilich von der Heyseschen Art sehr verschieden und mißfällt zuweilen denen, die in der Heyseschen Novelle das Muster aller Erzählung sehen, aber sie ist von einer schlichten Natürlichkeit und ungekünstelten Sachlichkeit, die dem Wesen der Erzählung doch am Ende noch besser entspricht als die bis zum Virtuosenhaften gehende novellistische Kompositionsmethode Heyses und seiner Schule. Sodann aber ragen die Seldwyler Geschichten hervor durch eine wunderbar sichere poetische Menschen- und Lebensgestaltung — sie ist von jener herrenmäßigen Art, die nur großen Dichtern auf ihrem besonderen Gebiete eigen ist. So ungewöhnlich im Grunde alles ist, so selbstverständlich sieht es wieder aus; so individuell beschränkt diese Menschen, ihr Treiben und ihre Schicksale sich darstellen, so typisch sind die

Seldwyler doch für all das Menschenwesen, das, vom Alltag umfangen, aus ihm herausstrebt, um entweder als Narr des Glückes und Narr der eigenen Torheit und Leidenschaft wieder in den Alltag zurückzusinken oder aber kraft der eigenen gesunden Tüchtigkeit sich fester auf dem Boden des wirklichen Lebens zu gründen und doch ein erhöhtes Leben darüber hinaus zu gewinnen, auch den Alltag ins Licht des Ewigen zu heben. Und Kellers Phantasie durchläuft dabei die ganze Reihe der Möglichkeiten von der trockensten Wiedergabe des Wirklichen bis zum freiesten märchenhaften Spiel der Erfindung; sein poetisches Empfinden geht in einer langen Stufenreihe hin und her zwischen der düsteren und doch herrlich übergoldeten Tragik in „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ und dem barock ausgelassenen Humor der „drei gerechten Kammacher“, sein ethisches Pathos weiß Schuld und Sühne auch dem Alltagsleben so sicher abzugewinnen, wie es den humoristischen Schaden auch an der anspruchsvollsten oder liebenswertesten Menschenerscheinung ohne jede Bosheit herausfindet. Und so sicher sich das alles auf schweizerischen Heimatboden stellt, so sicher ist auch, daß ein Türmchen von Seldwyla in jeder deutschen Stadt ragt, ja überall, wo Menschen wohnen. Wesentlich höher als mit den „Leuten von Seldwyla“ konnte Gottfried Keller nicht wohl kommen, er konnte nur die hier bewiesene Poetenkraft und Kunst weiterüben, nach der einen oder anderen Seite ausfeinen, etwa auch an neuen Stoffen bewähren. In ganz einzigartiger Weise tat er das in den „Sieben Legenden“, die in ihrem Ursprung auch noch auf Kellers Berliner Zeit zurückgehen, obwohl sie erst 1872 ans Licht getreten sind. Wie Keller hier einer Anzahl kirchlicher Legenden „das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend wendet“, ohne jede Frivolität, mit einer unnachahmlichen Mischung von milder Andacht und schalkhaftem Humor, das steht einzig da in der

Literatur; und seine Sprache gewinnt hier eine ganz besondere Feinheit und Grazie. Es wird wenige Stücke in unserer Prosaliteratur geben, die so bis ins letzte Wort hinein von Poesie gesättigt sind wie das „Tanzlegendchen". Die Gestalten stehen so lieblich selbstverständlich da wie tanzende Paradiesesfigürchen auf einem Altarblatt von Fiesole, und doch spricht aus dem Ganzen jener erhabene Humor, der das Walten der Vergänglichkeit auch in den hehren Gestalten des Glaubens anschaut und verehrt. Mit den „Züricher Novellen" nahm Keller nach der langen Pause seines Staatsschreibertums die poetische Tätigkeit wieder auf — am Ende der siebziger Jahre. Mit einer Ausnahme waren es diesmal historische Novellen und sie zeigten (wie schon „Dietegen" unter den Seldwyler Geschichten), daß Kellers Erzählungskunst auch historischen Stoffen gewachsen war, sowohl was realistische Auffassung, als was poetische Erhöhung des Stoffes und seinen kulturhistorischen Stimmungston betrifft; und vor aller antiquarischen Pedanterie bewahrte ihn schon der Humor, der auch hier immer wieder dreinsprach. Das Prachtstück dieser Sammlung, „Der Landvogt von Greifensee", ist zugleich überhaupt eine der vergnüglichsten Leistungen Kellers, und hier wie sonst spürt man das tiefe Gemüt des Dichters, der keineswegs freiwillig Junggeselle geblieben ist, unter anderem auch in der Zeichnung von Frauengestalten; mit der Figura Leu vor allem hat er wieder jene „lieblichste der Dichtersünden" begangen, „süße Frauenbilder zu erfinden, wie die bittere Erde sie nicht hegt" — und doch zuweilen hegt, wenn ein Dichter näher zusieht. Diese übrigens schon vom „grünen Heinrich" an bewährte Kunst, Frauengestalten als lebendig reale Wesen und doch nicht von dieser Welt erscheinen zu lassen, hat Keller auch in dem Novellenbündel „Das Sinngedicht" wieder mit besonderem Behagen geübt. Mit den Wurzeln der Entstehung greift auch dieses Werk noch auf seine

Berliner Zeit, also in die ersten fünfziger Jahre zurück, es wurde aber erst im Jahre 1881 ausgearbeitet. Die Voraussetzung, auf der die Rahmennovelle ruht, ist närrisch-humoristischer Art, aber man ist sehr bald geneigt, sie einfach anzunehmen, denn was sich auf ihr aufbaut, ist eben doch unbestreitbares Leben. Und ähnlich geht es bei verschiedenen der in den Rahmen eingefügten Einzelnovellen: keck von der Phantasie hingesetzte Bedingungen werden von der Lebenswahrheit der Ausführung glaubhaft erfüllt. Von ethischen Lebensverhältnissen, mit denen sich Kellers Erzählungen meistens beschäftigen, ging er in seinem letzten Werke, dem 1886 veröffentlichten Roman „Martin Salander", auf das Gebiet des öffentlichen Lebens, der politischen und kommerziellen Verhältnisse. Dergleichen war allerdings schon in Seldwyler Geschichten wie „Frau Regel Amrein" oder im „Fähnlein der sieben Aufrechten" in den „Züricher Novellen" angefaßt worden; jetzt entfaltete es Keller zu einem ausgebreiteten Bild moderner Zustände. Man hat den Roman zu spezifisch schweizerisch gefunden, und zum vollen Genuß erfordert er allerdings mehr Vertrautheit mit schweizerischem Leben, als man auf einer flüchtigen Sommerreise sich erwirbt. Keller selbst mit seiner unerbittlichen Selbstkritik war nicht recht mit dem Werk zufrieden, meinte, es sei zu wenig Poesie darin. Und doch enthält es noch eine reiche Fülle von Poesie in Ernst und Humor, Poesie, die von der Kenntnis schweizerischer Zustände ganz unabhängig wirkt, Gestalten, die bei aller scharfen Individualisierung doch typisch für modernes Leben sind. Die Stimmung der Besorgnis um die Gesundheit des Volkslebens aber, die aus diesem Roman spricht, fand in den siebziger und achtziger Jahren in Deutschland so viel oder noch mehr Nahrung als in der Schweiz. — In seiner Berliner Zeit hatte sich Gottfried Keller merkwürdig viel mit dramatischen Plänen getragen — es ist nichts davon

fertig geworden, der Erzähler trat dem Dramatiker in den Weg. Aber um so kräftiger hat sich Keller als Lyriker ausgesprochen; seine 1883 gesammelt erschienenen Gedichte bergen vollkarätiges lyrisches Gold. Die Glätte der Münchener Formkunst fehlt ihnen freilich, sie bieten zuweilen Ecken und Kanten, und ihre Sachlichkeit mutet manchmal etwas spröde an. Aber doch ist es echte, groß empfundene und geschaute Lyrik, die ihren durchaus eigenen Ton hat und gar nicht selten auch vom reinsten Wohllaut tönt. Leichtbefrachtet sind allerdings die wenigsten der Kellerschen Gedichte, sehr viele haben irgend einen schweren Gehalt von Gedanken und Weltanschauung oder von ganz eigener, persönlich wuchtiger, oft herber Stimmung; aber auch die schwere Fracht wird in der Regel auf den Fluten der Empfindung und des Klanges dahingeführt, mit Farbe und Licht der Anschauung erhellt. Und wenn auch die große Mehrzahl eine gewisse objektive Ruhe der Betrachtung festhält, das Ringen der Seele schon in einem beruhigten Abschluß zeigt, so hört man unter der stillen Oberfläche doch deutlich genug das heiße Blut des Dichters strömen und pochen. Auch Humor und scharfe Satire fehlen natürlich in dieser Lyrik nicht. In einer größeren satirischen Dichtung, „Der Apotheker von Chamouniz", hat Keller eine grotesk-närrische Abrechnung mit Heine gehalten, die einen beachtenswerten Beitrag zu dessen Würdigung gibt; und auch seine politischen Gedichte enthalten neben manchem Vergänglichen doch auch vieles weiterhinaus Gültige von schöner patriotischer Wärme oder von schwertscharfer, zorniger Satire. — Im Sommer 1890 ist Gottfried Keller gestorben, nachdem er noch den vollen Ruhm in seiner bescheidenen Weise entgegengenommen hatte. Er war einer von denen, bei denen man immer wieder Trost und Labsal für die arme Seele findet, weil über der unverfälschten Lebensdarstellung, die er gibt, nicht ein trüber, rußiger Nebel

liegt, sondern allzeit Sonnenschein, auch wenn er sich erst durch ehrliche Wolken hindurchringen muß, und weil er für die reichen poetischen Schätze, die er zu verwalten hatte, in seiner eigenen Persönlichkeit jene zwei Hüter hatte, die „in goldnen Wappenröcken am Standartenschaft lehnen“: das Gewissen und die Kraft.

Eine ganz anders geartete Poetennatur als Gottfried Keller war sein Züricher Landsmann Conrad Ferdinand Meyer (1825—1898). Man hat sich gewöhnt, beide zusammen zu nennen wie Hebbel und Ludwig, sie unterscheiden sich aber noch mehr als diese; gemeinsam haben sie nur die allgemein deutsch-schweizerische Stammesart, das damit verbundene Wurzeln im Heimatboden und den poetischen Realismus. Denn poetischer Realist war auch Conrad Ferdinand Meyer sowohl in seiner Lyrik als in seinen historischen Novellen. Daß er erst in den siebziger Jahren eigentlich in die Literatur eingetreten ist, ist kein Grund, ihn der Poesie dieses Jahrzehnts zuzurechnen: er hatte mit ihr nichts gemein als etwa die Vorliebe für historische Stoffe; mit seiner ganzen poetischen Geistesart steht er trotzdem in der Reihe der älteren Realisten, und daß er viel später als die anderen, gewissermaßen als ihr Nachzügler aufgetreten ist, hängt lediglich mit seiner eigentümlich verzögerten geistigen Entwicklung zusammen. Seine ganze Jugend, bis über das vierzigste Jahr hinaus, verfloß ihm in unbefriedigtem Suchen nach dem, was er auf der Welt sein und tun solle, ohne daß eine äußere Notwendigkeit ihm einen bestimmten Beruf nahegelegt hätte, in allerlei zwanglosen und doch im Grund ziellosen Bildungsbestrebungen, in Studien und Reisen, im Herumtasten eines ungemein sensibeln Gemütes, in das Nervenkrankheit und schmerzliche Herzenserlebnisse trübe Schatten warfen. Erst im reifen Mannesalter fand er Mut, Kraft und Klarheit, seinen Beruf in der Poesie zu erfassen

und als Schaffender vor die Welt zu treten. Und das traf zusammen mit einer Wendung seiner geistigen Bildungsrichtung, die sich unter dem Eindruck des Jahres 1870 in ihm vollzog, einer bewußten Wendung von vorzugsweise französischer Bildung zu deutscher Bildung, die ihm innerlich doch gemäßer war und unbewußt auch schon in ihm gereift war. So trat er gleich mit einer so gut wie fertigen dichterischen Persönlichkeit in die deutsche Literatur ein zu einer Zeit, deren Einflüsse dieses Persönliche nicht mehr tiefer berühren konnten, weil es schon in einer früheren Zeit sich still entwickelt und nur unter dem Eindruck eines bestimmten Zeitereignisses die Augen aufgemacht hatte. — Von Gottfried Keller unterschied sich Meyer einmal dadurch, daß seine Phantasie das Leben weniger in seinen unmittelbar gegenwärtigen Formen und Erscheinungen anzuschauen und darzustellen liebte, als vielmehr durch den Spiegel des Geschichtlichen; das heißt aber auch: seine poetischen Anschauungen waren ihm mehr durch Bildung vermittelt, während Keller sie mehr dem unmittelbaren Leben abschaute; und ferner: während in Keller vor allem die Natur des Dichters arbeitete und sich von selbst zur Künstlerschaft entfaltete, stand bei Meyers poetischem Schaffen der bewußte Künstler in erster Linie — erst als er seiner Künstlerschaft sicher zu sein glaubte, hat er Zutrauen zum Dichter in sich gewonnen. Will man daher beide gegeneinander abschätzen, wie man so häufig tut, so müßte man eigentlich sagen: Meyer mag innerhalb seines poetischen Umkreises der größere, d. h. ausgeglichenere Künstler sein, Keller ist doch der größere und ursprünglichere Dichter. Damit steht aber Meyer doch keineswegs auf der Linie der Münchener Formkunst, vielmehr sind die Mittel seiner Lebensdarstellung, auch wo sie am Historischen sich entfaltet und bestimmte Bildungsvoraussetzungen macht, doch wesentlich realistischer Art; und derselben Art sind auch seine speziell

lyrischen Ausdrucksmittel. — Die Lyrik bedeutet im Verhältnis zur Prosadichtung bei Meyer mehr als bei Keller, wenngleich auch sein Ruhm sich vorzugsweise auf seine Novellen gründet. Meyers Lyrik ist nicht die kampfgemute, lebenssichere oder aus Philosophie und Humor oder Satire gemischte Betrachtungslyrik, die bei Keller wenigstens vorherrscht, sie ist vielmehr zum größten Teil entweder reine Stimmungslyrik im engeren Sinn oder eine bis an die Grenze des Epischen gehende Balladenlyrik, welche insbesondere historische Stimmungseindrücke in Gestalten und Situationen verwandelt. Die persönliche seelische Stimmung bewegt sich deutlich zwischen zwei Polen hin und her: dunkle Schwüle dahinten, mit der es immer von Zeit zu Zeit wieder zu ringen gilt — und vorwärts aufatmende Freude an einem großen stillen Leuchten auf den Höhen des Lebens oder auch an kleinem, bescheidenem Licht, das doch erhellt und wärmt. Es ist etwas wie Vergangenheitspoesie in Meyers Lyrik, reife Fülle des Sommers, die den Frühling schon hinter sich hat und beginnendes Welken ahnen läßt. Häufig ist allerdings nicht das seelische Erlebnis das erste, sondern irgendwelche Anschauung aus Natur oder Kunst, welche dann erst mit Stimmung sich füllt; und so ist auch die lyrische Ausdrucksweise mehr plastisch als musikalisch. Der Stil ist unbedingt individuell, wenn man ihn aber mit irgend einer Richtung in der modernen Lyrik in Beziehung setzen soll, so ist er durchaus realistisch zu nennen: der bildmäßige Ausdruck für das Empfundene wird schlechtweg der Wirklichkeit entnommen, wird sehr oft gewonnen durch ein scharfes und knappes Hinsetzen von wenig Tatsachen nach- und nebeneinander, oder es wird wenigstens auf diese Weise die Summe der angeschlagenen Empfindungen und Anschauungen vollends in gedrängter Zuspitzung gezogen. Allerdings bekommt dies zuweilen etwas allzu Epigrammatisches oder gar den An-

schein, als ob es mit trockenem Kunstverstand so hingesetzt, als ob die prägnant realistischen Züge bewußt gewollt seien. Auch das Balladenartige, das einen breiten Raum in Meyers Lyrik einnimmt, zeigt diesen Stil. Irgend eine historische Stimmung oder Gestalt in einer scharfumrissenen Situation oder auch in einem kurz erzählten Ereignis hinzustellen, treibende Mächte der Geschichte zu personifizieren — in dieser Kunst wetteifert C. F. Meyer mit Hermann Lingg, und er übertrifft ihn nicht selten in der Schärfe, mit der das realistische Einzelne gegeben wird. Doch fällt er dabei nicht leicht ins Kleinliche; es ist doch ein großer Zug darin, ein bewegtes Wehen und Sausen in den historischen Gewandfalten, das sie nicht zu bloßen Kostümstücken herabsinken läßt. Nur die Gefahr der Verschiebung des dichterischen Symbols nach der Seite der historischen Allegorie und im Zusammenhang damit eine Verschiebung der Maßverhältnisse in der poetischen Anschauung vermeidet Meyer nicht immer. Im Wesen lyrisch, eine erweiterte Balladendichtung ist auch Meyers größere Dichtung in Versen „Huttens letzte Tage", die an poetischem Gehalt keiner seiner Novellen nachsteht, durch die gediegene rhythmische Form sogar einen Vorrang vor ihnen gewinnt, während seine andere größere Dichtung „Engelberg" nicht daneben aufkommt. Die letzten Lebenstage und die Sterbetage Huttens auf der Ufnau im Jahre 1523 führt Meyer hier in einer Reihe von Balladen und lyrischen Stimmungsbildern vor, und es entsteht ein stark verdichtetes poetisches Gesamtbild jener Zeit, all ihre geistigen Mächte kommen zum Wort, und doch lagert die feierlich gedämpfte Stille des nahenden Todes über all dem und erzeugt eine Stimmung, die über die Erregung des Kampfes hinausträgt. — Schon Meyers Lyrik, nicht am letzten sein (1872 erschienener) „Hutten", zeigt einen Hauptcharakterzug seiner Poesie, der sich dann in seinen Novellen noch weiter entfaltet: den Drang

nach höchster künstlerischer Konzentration. Seine Phantasie und sein Kunstverstand ruhten nicht, bis die Fülle der Bilder, die irgendwie aus einem gegebenen Stoffe sich hervordrängten, auf die einfachsten charakteristischen Grundlinien eines einheitlichen Gesamtbildes zusammengedrängt war. Unter einem Dutzend Möglichkeiten von Zügen, Farben, Linien wählte er mit größter Sorgfalt und taktvoller Sicherheit, oft in langwieriger Arbeit eben das, was im gegebenen Falle das Bezeichnendste war, die kürzeste oder die am leichtesten zu verfolgende Linie gab. Auch das ist Realismus — einer freilich, den man ebensogut künstlerischen Idealismus nennen könnte, wenn man ihn in Vergleich mit einer naturalistisch breiten, alles Zufällige wahllos aufnehmenden Wirklichkeitsdarstellung bringt. In Meyers zwischen 1873 und 1891 erschienenen Novellen kann man diesen Drang nach Vereinfachung beinahe chronologisch verfolgen. Nach dem Vorschlag, den die Novelle „Das Amulett" gab, kam zuerst der „Jürg Jenatsch", der als Roman gelten sollte und neben großer Gestaltungskraft in Figuren und Situationen auch einzelne unvermeidliche Mängel seiner Gattung zeigt — in Wahrheit ist er eine zum Roman ausgesponnene Novelle oder ist ein Roman geworden, weil der Dichter noch nicht seine ganze Kraft der erzählenden Konzentration besaß. Dann folgte die große Novelle „Der Heilige" — sie hat immer noch etwas vom Zug des Romans in die Breite, obwohl sie im übrigen eine ungemeine und mit hoher Kunst verhaltene Kraft der psychologischen Leidenschaftsentwicklung zeigt. Nun aber kam die „Hochzeit des Mönches", hier ist der Typus der novellistischen Kunst C. F. Meyers ein für allemal festgestellt: reiche Lebensfülle des Inhalts, unerbittliche Realität des Lebenswahren, überquellender Reichtum der Anschauungen, aber knappste Stilisierung des Vortrags, sorgfältigste, fast zu deutlich merkbare Auswahl des Charakteristischen.

Auf dieser Linie bewegen sich mit allerlei Schwankungen und Modifikationen die Novellen „Der Schuß von der Kanzel", „Plautus im Nonnenkloster", „Das Leiden eines Knaben", „Gustav Adolfs Page"; sie sind allerdings vor der „Hochzeit des Mönches", die meisten aber ganz kurz vorher entstanden und bilden unter dem fraglichen Gesichtspunkt eine Gruppe mit ihr. In der „Richterin" sodann war schon die Neigung zu verspüren, die Verdichtung des Stoffes in den Linien der Form noch über das bisher geübte Maß hinauszutreiben. In den beiden letzten Novellen aber, „Die Versuchung des Pescara" und „Angela Borgia", ist die Konzentration zu einer Filtration geworden, die vieles stofflich Wichtige nicht mehr durchläßt und zuweilen eine Vertrautheit mit der Geschichte voraussetzt, wie sie nur bei den wenigsten Lesern zu finden sein mag; andererseits zeigt sich hier eine gewisse Ermattung insofern, als auch wieder manches Stoffliche nicht mehr genügend poetisch verarbeitet ist. Man sieht in dieser ganzen Novellenreihe sehr deutlich die großen künstlerischen Vorzüge, aber auch die Gefahren der Schaffensweise Meyers; Unterhaltungsfutter gibt er gar nicht, er verlangt ein gebildetes Organ ästhetischer Aufmerksamkeit und Geduld, das im Publikum nicht allzuhäufig zu finden ist, immerhin eher bei dem in aller Bildung naiv gebliebenen Leser, der wenig liest, als bei den überbildeten zerlesenen Omnivoren. Ebenfalls sehr bezeichnend für Meyers Art und ein wichtiges technisches Hilfsmittel für die poetische Charakterisierung und Konzentrierung ist seine Neigung, die eigentliche Geschichte nicht selbst zu erzählen, sondern durch einen anderen in einer bestimmten Situation erzählen zu lassen, die an sich schon das Interesse gewinnt oder steigert. In der „Hochzeit der Mönches", wo dieses technische Verfahren die größte Wirkung tut, ist es kein Geringerer als Dante, der am Hof des Cangrande in Verona die Geschichte aus der Zeit Ezzelinos von Padua

mit steter Beziehung auf seine Zuhörer mitteilt. Indem so der Dichter seine Erzählung durch die Phantasie und den Mund eines anderen Erzählers gehen läßt und diesem eine bestimmte Individualität und Situation leiht, führt sich das Stoffliche immer mehr auf das eigentlich Wesentliche und Charakteristische zurück, erhält alles eine erhöhte Realität und doch die übergemein Wirkliche hinausgehende Beleuchtung eines bestimmten Temperaments; der Dichter aber verschwindet hinter seinem Werk. Man mag das raffiniert nennen, und es ist allerdings ein Zeichen dafür, welch großen Wert Meyer auf die Wirkung des Technischen und formal Künstlerischen in der Poesie legte. Aber die Poesie kam doch nicht zu Schaden dabei, und wenn seine Novellen auch nicht die unmittelbar lebenweckende und im besten Sinne volkstümliche Wirkung tun wie die Gottfried Kellers, das Ethische aus mehr entlegenen Kulturvoraussetzungen ableiten und mit weniger starkem Herzstoß des Persönlichen geben: bloße Formkunst ist seine Kunst doch nicht und an poetischem Lebensgehalt steht seine Poesie doch einzig da.

In die Reihe der älteren poetischen Realisten, die aus ihrer Zeit durch besondere Bedeutung herausragen, gehört auch Wilhelm Jordan, der einzige aus der Reihe, der — 1819 wie Gottfried Keller geboren, 1904 gestorben — das Ende des Jahrhunderts erlebt hat. Freilich gehört auch er unter diese Realisten nicht im Sinne einer feststehenden Schablone, sondern wie alle anderen nur in seiner ganz besonderen individuellen Art, ohne jeden Schulzusammenhang. Aber wenn der poetische Realismus doch schließlich darin besteht, daß — nach einem Ausdruck Fr. Vischers über C. F. Meyer — „das Ideale in den Granitgrund der unerbittlichen Lebenswahrheit eingesenkt" wird, so trifft das auch auf Wilhelm Jordans Poesie zu, ihrem Gehalt wie ihrer Ausdrucksweise nach, ob man nun seinen „Demiurgos" oder seine

„Nibelunge", seine „Andachten" oder seine Lustspiele oder auch seine Romane in Betracht ziehe. Und wenn man durchaus haben will, daß ein Dichter „modern" sei, um zu gelten, so ist Jordan das in ungewöhnlichem Maße, so schroff er sich „der Moderne" im verengten allerneuesten Sinn entgegengestellt hat: von jungdeutschen Anwandlungen bis zu Nietzsche, dessen bessere Ideen er poetisch vorweggenommen hat, findet sich bei Jordan alles, was an der modernen Geistesentwicklung wesentlich und — gesund ist. Über seine speziell poetische Bedeutung sind allerdings die Meinungen sehr geteilt: so viel unbedingte Verehrer er sich namentlich durch seine „Nibelunge" gewonnen hat, so kühl und zweifelnd stand und steht ihm vielfach die Kritik und Literaturgeschichtschreibung gegenüber, die ihn gern als bloßen „Reflexionspoeten" beiseite schiebt — mit Unrecht. So viel ist ja wahr: der Ostpreuße Jordan besitzt nicht das Maß von unmittelbarer Intuition und rein poetisch gerichteter Phantasie wie etwa der Schwabe Mörike oder der Schweizer Keller, die „denkende Aufgabe" der Poesie beschäftigt ihn meist in erster Linie; aber ähnlich wie Hebbel ist er doch auch der „künstlerischen Aufgabe" gewachsen, er weiß den Gedanken, wenn er einmal da ist, in Anschauung und „Eindruck" zu verwandeln, der mit dem Denken errungenen Weltanschauung mit Phantasiebildern zu folgen, wenn sie auch nicht jederzeit restlos in ihnen aufgeht. Und im übrigen ist Jordan — auch darin Realist — einer von den Dichtern, deren Bedeutung nicht bloß im ästhetisch Formalen liegt, sondern in der Kraft und Tiefe der geistigen, ethischen Persönlichkeit, welche die Formen füllt. In dieser Beziehung aber darf Jordan nicht nur als ein poetischer Deuter der von ihm durchlebten Gegenwart, sondern auch als ein Seher der deutschen Zukunft gelten; er hat nicht nur die ganze deutsche Entwicklung vom Anfang der vierziger Jahre bis zum Ende des Jahrhunderts, also vom Beginn der politischen

Lyrik bis zum Bankerott „der Moderne“ in seiner Art mit durchlebt, sondern er hat auch zu einer Zeit, da man noch wenig Verständnis dafür hatte, auf eine zukünftige deutsche Entwicklung gedeutet, die erst das nächste Jahrhundert bringen muß und die wir erst jetzt klarer ins Auge zu fassen beginnen. — In den vierziger Jahren beteiligte sich Jordan poetisch und praktisch an der Zeitbewegung, poetisch mit Gedichten, aus denen auch jungdeutsche Anklänge zu vernehmen waren, praktisch als Abgeordneter zum Frankfurter Parlament und Ministerialrat für die deutsche Flotte. Aber in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre, in dem 1852—54 erschienenen Mysterium „Demiurgos“ begann er die ihm eigene Weltauffassung zu entwickeln, die er nicht nur in prosaischen Schriften, wie in seinen „epischen Briefen“ oder der „Erfüllung des Christentums“ oder in der Gedankenlyrik seiner „Andachten“, weiter verfolgt hat, die vielmehr auch den eigentlichen Gedankengehalt und Weltanschauungskern seiner großen epischen Dichtung „Die Nibelunge“ bildet. Aus all diesen Werken spricht aufs bestimmteste ein einheitliches und starkes Lebenspathos, der Dichter setzt alle Kraft des Denkens und der Phantasie, des Gemüts und Willens daran, über den inneren Zwiespalt der Weltanschauung hinauszukommen, der immer unheilvoller durch das Jahrhundert gegangen ist und an dessen Überwindung nur die tiefsten und umfassendsten Geister ernsthaft und nicht erfolglos gearbeitet haben. Die neuen Erkenntnisse und Lebensformen des Jahrhunderts nicht nur — wie der landläufige Liberalismus tat — als gegeben hinzunehmen und einseitig mit dem Intellekt zu erfassen, sondern sie mit Gemüt und Phantasie zu vermitteln und in den Willen aufzunehmen und so einer neuen religiösen Weltauffassung, dem „deutschen Glauben“ der Zukunft näher zu kommen, das war's, wonach Jordan forschend, denkend und dichtend rang, was er als eine Lebens-

frage nicht nur für den einzelnen, sondern für die Nation und für die Menschheit anschaute und anfaßte. Und zwar nicht in der unhistorischen Weise, die in üblem Pochen auf unser heutiges Naturerkennen über alle früheren Weltanschauungen zur Tagesordnung übergeht, sondern mit dem redlichen Bemühen, das Beste in unserer heutigen Welterkenntnis mit dem Bleibenden am altgermanischen Glauben, am Griechentum und Christentum in eins zu schauen und zu fühlen; auch nicht in jener kosmopolitischen Art, die einem abstrakten Menschheitsideal nachjagt, sondern mit der klaren Erkenntnis, daß nur auf der Grundlage des angeborenen nationalen Naturells, mit energischer Abstoßung dessen, was dem deutschen Geiste nicht gemäß ist, in fester Zusammenfassung deutschen Gewissens, deutscher Zucht und Herrenart der deutsche Glaube und die deutsche Kraft zu gewinnen sei, der die Zukunft der Erde gehört. Hatte Jordan das schon in der „episch-dramatischen Dichtung", wie er seinen „Demiurgos" nannte, der aber im Grunde mehr lyrischer Art war, scharf und deutlich, wenn auch in manchen Beziehungen noch nicht mit völliger Reife und in nicht ganz geschlossener Form ausgesprochen, so arbeitete er dieselbe Ideenwelt in den sechziger und den ersten siebziger Jahren in den ältesten und unvergänglichsten germanischen Sagenstoff hinein und gestaltete damit ein geschlossenes Epos, das einzige seiner Art, das das 19. Jahrhundert aufweist — die „Nibelunge", deren erster Teil 1867 auf 1868, deren zweiter 1874 erschien. Eine Reihe von Ideen, die später Nietzsche aufgenommen, aber ins Einseitige und Krankhafte übersteigert, die der Nietzscheanismus zur Karikatur verzerrt hat, hat schon Jordan im „Demiurgos" und in den „Nibelungen" maßvoll und ethisch gesund zu poetischer Aussprache gebracht, in den „Nibelungen" zur Gestalt verdichtet. Wenn der darwinistische Vererbungsgedanke dabei stark betont ist, so ist nicht zu ver-

gessen, daß der „Demiurgos" ein halbes Jahrzehnt vor Darwins „Entstehung der Arten" erschienen ist; wenn dieser Gedanke in der modernen Auffassung eine wesentlich pessimistische Wendung bekam, so fehlt bei Jordan die gesund optimistische Seite nicht, sie wird vielmehr siegreich über die andere hinausgeführt — die ganze Geschichte des Wölsungengeschlechtes in den „Nibelungen" ist Zeuge davon. Wenn Hagen der ganz bestimmte und rücksichtslose Vertreter der einseitigen „Herrenmoral" ist, so steht ihm gegenüber Siegfried als die wahre Herrennatur, die auch Liebe und Mitleid — nicht im Sinne der „Sklavenmoral", sondern herrenmäßig kennt und übt. Wie das „Übermenschliche" im Sinne Jordans größer und ethisch tiefer erscheint als im Sinne Nietzsches, das ist besonders deutlich an der Gestalt der Brunhild und namentlich dort zu sehen, wo sie an Siegfrieds Leiche der Kriemhild die Versöhnung abringt. Und die „neue Herrschergattung", die Jordan für die Zukunft erschaut, ist der „Überart" Nietzsches um ebensoviel überlegen, als sie tiefer im Ethischen und Nationalen wurzelt und in ihrer unvermeidlichen Tragik erschaut wird. Daß es aber „jenseits von Gut und Böse" einen Unterschied von Lebenstüchtigkeit und Entartung gibt, daß das Entartende und Parasitische zugrunde gehen muß, daß alle Völker, die „erfolglos um den Wuchs der neuen Herrschergattung werben", dem Untergang geweiht sind — auch das und dergleichen hat Jordan lang vor Nietzsche gesehen. Und so wichtig bei Jordan physische Kraft und Tüchtigkeit und deren Vererbung ist, so führt er doch alles immer wieder auf das Innerliche zurück, auf die Überwindung der „erdigen Schwere" durch Zucht und Gewissen, auf das deutsche Gemüt und seinen weltbezwingenden Glauben, der die Zukunft verbürgt. — Eben wegen ihres starken Gedankengehalts und auch im Blick auf den realistischen Ton der Einzeldarstellung hat man die „Nibelunge" Jordans allzu modern

gefunden und in tadelnden Vergleich mit dem mittelalterlichen Nibelungenlied gesetzt. Man hat dabei übersehen, daß auch das Nibelungenlied zu seiner Zeit höchst modern war und seinen Gegenstand im einzelnen ganz im Tone der Zeit behandelte, daß der alte Stoff auch in Hebbels „Nibelungen" und Richard Wagners „Nibelungenring" sich eine moderne Prägung gefallen lassen mußte; man hat nicht eingesehen, daß eine poetische Neugestaltung unserer alten und immer wieder neuen Nationalsage nicht die Aufgabe haben kann, sich auf den Ton irgendwelcher Vergangenheit zu stimmen, daß vielmehr die Unerschöpflichkeit einer echten Nationalsage eben in der Fähigkeit liegt, sich immer wieder mit neuem nationalen Weltanschauungsgehalt zu füllen. Man mag mit dem Dichter, der das alte Sagengold mit dem Zeichen einer neuen Zeit prägt, über einzelnes Formale rechten oder etwa auch über die neue Weltanschauung selbst, aber das poetische Recht solcher Neuprägung kann man ihm nicht abstreiten. Wie weit aber Jordans „Nibelunge" volkstümlich geworden sind oder noch werden können, läßt sich heute noch gar nicht entscheiden. Und auch über Jordans Bestrebungen, den alten Stabvers zu erneuern, wird sich das Urteil erst klären, wenn wir uns von den Vorurteilen einer undeutschen Poetik noch gründlicher befreit haben werden, als bis jetzt der Fall ist. Wilhelm Jordans ganze Poetenerscheinung weist eben in mehr als einer Beziehung über die Gegenwart hinaus in eine Zukunft, die sich jetzt erst langsam vorbereitet. Mit einigem Vorbehalt gilt das auch von seinen Romanen aus den achtziger Jahren und von seinen feinen Verslustspielen „Die Liebesleugner", „Tausch enttäuscht" und „Durchs Ohr", von denen die beiden ersten schon den fünfziger Jahren angehören. Im Jahre 1899 hat er in einem Buch Gedankenlyrik, „In Talar und Harnisch" betitelt, noch einmal die Summe seiner Weltanschau-

ung gezogen und aufs neue sich scharf gegen „Nietzsche-Jünger, Ibsen-Kunden" und gegen alles Ungesunde in moderner Kultur und Kunst ausgesprochen.

Mit den Dichterpersönlichkeiten, die man als die hervorragendsten Vertreter des „poetischen Realismus" zu einer losen Gruppe zusammenfassen kann, ist nun aber die poetische Leistung der Zeit, die eben durch sie (und die Münchener) bezeichnet wird, noch nicht erschöpft. Abgesehen von einer Reihe kleinerer Talente, die irgendwie mit der realistischen Richtung in Beziehung standen, zum Teil aber schon an die Unterhaltungsschriftstellerei grenzten oder wenigstens, auch mit relativ gediegenen Leistungen ihrer Art, nicht viel über den Durchschnitt einer poetisch fruchtbaren Zeit hinauskamen, traten in den fünfziger und sechziger Jahren noch eine Anzahl von Dichtern aus der Masse hervor, die ihre eigene und weiter hinaus bedeutende Physiognomie haben oder wenigstens den poetischen Schatz der Nation um einige besonders zu beachtende Wertsachen bereichert haben. Eine bestimmte gemeinsame Richtung ist bei ihnen nicht aufzuweisen, wenn auch da und dort Züge von Verwandtschaft mit der Geibelschen Richtung zu bemerken sein mögen und im ganzen doch ein vorherrschender Zug nach dem poetischen Realismus hin unverkennbar ist. Höchstens könnte man Dichter wie Scheffel, Reuter, Raabe zu einer Gruppe der Humoristen zusammenfassen; aber ein Wiedererwachen des Humors ist überhaupt in den fünfziger und sechziger Jahren im Gegensatz zu der Humorlosigkeit der vorangegangenen Tendenzliteratur zu beobachten, auch in einem gewissen Zusammenhang mit der realistischen Richtung in der Poesie. — In nur äußerer Beziehung zu den Münchenern, von denen er sich durch realistischen Ton wesentlich unterschied, stand der Kulturhistoriker und Erzähler Wilhelm Riehl, ein Hesse, der 1823 geboren ist und 1897 mit Hinterlassung eines Romans starb. Er war

kein großer Dichter, aber eine kerngesunde Persönlichkeit, hat auch durch seine kulturhistorischen Schriften breite Wirkungen auf die ernstere Bildung des deutschen Hauses geübt und als Dichter mit seinen Geschichten und Novellen nicht nur die besondere Gattung der kulturhistorischen Novelle aufgebracht, sondern auch einen Erzählungsschatz hinterlassen, der durch wirkliche Kunst des Erzählens, durch Gesundheit, Frische und poetischen Lebensgehalt weit über den Durchschnitt emporragt und zur besten Geistesnahrung des deutschen Hauses auf diesem Gebiete gehört. — Ähnliches gilt von den historischen Romanen, mit denen der bedeutend ältere, 1798 geborene und 1871 gestorbene Breslauer Wilhelm Häring unter dem Schriftstellernamen Willibald Alexis schon in den dreißiger und vierziger und noch in den fünfziger Jahren die brandenburgische Geschichte poetisch lebendig machte. Künstlerisch vollendet sind diese Romane nicht immer, aber durchdrungen von gesunder Kraft und Heimatliebe, auch vielfach von starker poetischer Stimmung und namhafter Gestaltungskraft, nicht ohne Humor. Sie bieten immer noch eine nahrhafte Kost, die sich von den breiten Bettelsuppen der durchschnittlichen Romanliteratur wesentlich unterscheidet. Dagegen ist der in den fünfziger und sechziger Jahren und drüber hinaus modeberühmte Berthold Auerbach sehr rasch der Vergessenheit anheimgefallen. Als er im Jahre 1882 siebenundsiebzigjährig starb, war er im Grund längst nicht mehr der einst beliebte Verfasser der „Schwarzwälder Dorfgeschichten", sondern nur noch der Verfasser höchst anspruchsvoller und geschraubter Zeitromane. Er war von Haus aus ein schwäbischer Jude aus dem Schwarzwald und hatte von dem Boden, auf dem er geboren war, und vom Verkehr mit bedeutenden Schwaben so viel Schwäbisches mitbekommen, daß er zeitweilig wurzelecht scheinen konnte; aber die jüdische Geistesart überwog bei ihm doch, je länger desto

mehr, und die Art von Dorfgeschichte, die er eine Zeitlang in die Mode gebracht hat, schwebte doch einige Fuß höher über dem wirklichen Volksboden, als daß sie die Lebenszeit einer Mode hätte überdauern können. Ein starkes Maß von Charakterisierungskunst ist ihm nicht abzusprechen, aber sie trat von außen an ihren Gegenstand heran mit einem dem Gegenstand fremden Geiste, und sie wurde entwertet durch eine gesuchte und anspruchsvolle Naivität und ein selbstgefälliges Wichtigtun mit dem Unwichtigen. Irgendwie Dauerndes hat der Verfasser des gar nicht barfüßigen „Barfüßele" nicht geschaffen. Umgekehrt ist der aufrechte Tiroler Lyriker und Erzähler Adolf Pichler, ein Altersgenosse Kellers und Jordans, erst am Ende des Jahrhunderts, kurz vor seinem 1900 erfolgten Tode zu allgemeinerer Geltung gelangt, zwar nicht außer Zusammenhang mit der neuen nationalen Bewegung in Tirol, aber doch auch auf Grund seiner gediegenen und gesunden poetischen Leistungen. — Ein eigentümliches literarisches Schicksal hat Theodor Fontane erlebt — ein Märker von französischer Abstammung, gleichfalls 1819 geboren: als er im Jahre 1898 starb, galt er als Meister des modernsten Berliner Romans und war als solcher hochgefeiert, wurde geradezu zur „Moderne" gerechnet. Und doch gehörte er seinem ursprünglichen Wesen und seiner dichterischen Bedeutung nach in die fünfziger Jahre, war ein trefflicher Lyriker und namentlich Balladendichter, und als solcher hat er sich in einzelnen Leistungen noch bis an sein Ende bewährt, in Ernst und Satire im wesentlichen realistisch gerichtet. „Männer und Helden" hieß seine erste Balladensammlung von 1850, und der Titel war bezeichnend für seine ganze mannhaft kräftige Art. Vom Anfang der sechziger Jahre an schwieg er dann lange als Dichter und veröffentlichte dafür seine wertvollen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg". Erst gegen 1880 kam er ans Romanschreiben,

ergriff zuerst historische Stoffe aus der brandenburgischen Geschichte, um dann bald im Berliner Zeit- und Sittenroman aufzugehen. Man kann Fontane nicht wohl zutrauen, daß er das um des Modeerfolgs willen getan habe; es sieht eher aus, als ob zunächst der Schalk ihn gereizt hätte, den Jüngsten zu zeigen, daß er das auch und in seiner Art besser könne, auf was sie sich so viel zu gute taten. Es kann nun auch kein Zweifel sein, daß Fontanes Lebenskenntnis sich in diesen Romanen sicherer und tiefer erweist, seine Gestaltungskraft stärker, seine Wirklichkeitsdarstellung mindestens ebenso echt oder echter als die seiner jüngeren Mitstrebenden; aber besonders erfreulich war es doch nicht, den Alten auf dieser Bahn zu sehen. Die dichterische Konzentrationskraft, die er in seinen Balladen erwiesen hatte, opferte er in seinen Berliner Romanen doch allzusehr der unbarmherzigen Wirklichkeitsdarstellung, und wenn er auch dem Berliner Großstadtleben noch mehr gesunde und erfreuliche Züge abzuschauen wußte als andere, auch eine tiefere ethische Urteilsfähigkeit verspüren läßt — der halbvergessene Lyriker und Balladendichter Fontane vom Anfang der fünfziger Jahre hat doch wohl bleibendere poetische Werte geschaffen als der verspätete Berliner Romanschreiber, den der Zeitgeschmack feierte. In seinem letzten Roman „Der Stechlin" aber lebte doch seine ursprüngliche Geistesart wieder auf. — Als eine Übergangserscheinung zwischen der Geibelschen und realistischen Richtung könnte man Theodor Storm bezeichnen, wenn man auf eine derartige Unterbringung Wert legen wollte. Im übrigen war er einfach ein ganzer Dichter, und wenn er mit einem anderen innere Geistesverwandtschaft hatte, so war es Mörike. Es ist kein Zufall, daß der Schleswiger aus Husum, der „grauen Stadt am grauen Meer", den schwäbischen Dichter so hoch verehrt hat: was Storm in seinen „Erinnerungen an Eduard Mörike" von dessen Poesie sagt, ließe sich größtenteils ohne

weiteres auf seine eigene anwenden. Es gilt auch von Storms Poesie: „man sah durch sie wie durch Zaubergläser in das Leben des Dichters selbst hinein, das zwar auf einen kleinen Erdenfleck beschränkt, aber dafür mit diesem auch desto inniger vertraut und überdies mit einem phantastischen Märchenduft umgeben war, der bei aller anmutigen Fremdheit doch dem Boden der Heimat zu entsteigen schien." Auch Storms poetische Gebilde sind „von farbigster Gegenständlichkeit und doch vom Erdboden losgelöst und in die reine Luft der Poesie hinaufgehoben"; auch bei Storm erfreut „der Mangel der flüssigen Phrase und jener aus der Alltäglichkeit der Anschauungen hervorgehenden bequemen Verständlichkeit", auch ihm war in der Poesie „tiefes Selbsterleben das Wesentliche". Wie Mörike liebte er es, sich einzuspinnen, mehr in die Tiefe der Natur und des Gemütes zu dringen, als in die Breite des Weltlebens zu gehen; aber dafür bildete er auch, um mit Mörike zu reden, „jedes schöne Werk von innen heraus, sättigte es mit seinen innersten Kräften", und die trotzdem nicht fehlende Beobachtung des Außenlebens und seiner Einzelheiten war jene unbewußt eindringende, traumhaft sichere, die durch kein Notizbuch zu ersetzen ist. Dies gilt nicht nur von Storms Lyrik, sondern auch von seinen Novellen, die künstlerisch und als solche denen Heyses ebenbürtig, aber poetisch ihnen meist überlegen sind, und zwar eben durch die Innigkeit und Leuchtkraft, mit der die Gemütsstimmung die Gestalten und Bilder von innen heraus durchdringt; man spürt den Lyriker im Novellisten, ohne daß dadurch die Grenze der Gattungen verwischt würde. Daß Storm bei alledem auch dem wirklichen Leben und den öffentlichen Angelegenheiten der Nation nicht fremd war, das hat der 1817 geborene Schleswig-Holsteiner in den fünfziger Jahren bewiesen, als er für die Selbständigkeit seiner Heimat gegenüber der dänischen Herrschaft wirkte, manch kräftiges Trutzlied sang und

lieber Brot und Stellung und Heimat ließ, als daß er seine Überzeugung verleugnet hätte. Er trat in preußische Dienste und harrte, ohne das „Holstenheimweh" zu verlieren, aus, bis die Ereignisse von 1864 ihm die Rückkehr in die Heimat ermöglichten, die er dann nicht mehr verlassen hat und in der er 1888 gestorben ist. Aber auch in diesen politischen Kämpfen ist er nicht zum bloßen tendenziösen Parteisänger herabgesunken, hat nie versäumt, auch durch den Kampf des Tages irgendwie einen poetischen Ton erklingen zu lassen, der an die bleibenden Angelegenheiten der Menschheit erinnert. — Storms Lyrik, die zuerst zwischen und in seinen Novellen zerstreut auftrat, aber schon 1853 in einer eigenen Sammlung erschien und sich später langsam vermehrte, ist dem Umfang nach viel enger begrenzt als seine Novellistik, die zwar bei weitem nicht so umfangreich ist wie die Heyses, aber doch viele Bände füllt. An Reinheit und Geschlossenheit der Form dürfen sich seine Gedichte neben den besten lyrischen Erzeugnissen der Geibelschen Richtung getrost sehen lassen, aber sie tragen noch mehr das ganz individuelle Gepräge des Erlebten, erinnern in ihrer schlichten, knappen Innigkeit, konzentrierten Anschaulichkeit und stimmungsvollen Anmut doch wieder mehr an Mörikes Art, ohne daß man eine Abhängigkeit von Mörike behaupten dürfte; dagegen fehlt ihnen jener leise Anhauch aus Hellas, der sich bei Mörike oft mit so eigenem Reize über die deutsche, die schwäbische Art hinlegt. Alles in allem zählt Storm in die Reihe unserer vorzüglichsten Lyriker, wenn man auch neuerdings seine lyrische Bedeutung zuweilen stark überschätzt hat. Daß er ein ganzer Dichter war, wird eigentlich aus seinen Novellen noch deutlicher als aus seiner Lyrik; denn in der Prosaerzählung so ganz Dichter zu bleiben, wie es Storm selbst in seinen künstlerisch weniger vollendeten Novellen blieb, das heißt etwas. In dieser Beziehung reichte er nicht nur an Mörikes, sondern auch an die poesiegesättigsten

Novellen Kellers. Aus den allereinfachsten Lebensverhältnissen, aus den unscheinbarsten Begebenheiten wußte Storm das Gold des dichterischen Gehaltes zu heben, im scheinbar Unbedeutenden entfaltete er die Macht und Tiefe dessen, was Menschengeschick heißt; in das leichteste Gewebe einer ganz schlichten Erzählung wußte er die festen Knoten zu knüpfen, in denen Menschenwille und Weltgesetz mit Notwendigkeit sich verschlingen. Es ist nicht nur die Lust am Fabulieren oder Lösen von psychologischen Problemen, was in diesen Novellen waltet, sondern auch ein starker ethischer Zug, der Schuld und Sühne auch im Alltäglichen zu schauen und zu wägen trachtet, zum Tragischen neigt und auch im heißen Sturm der Leidenschaften das unverworrene sittliche Urteil wahrt. Auch die Prosasprache Storms zeigt insofern den Lyriker, als sie aufs satteste durchtränkt ist vom flüssigen Elemente der Stimmung und doch von hoher Klarheit und Anschaulichkeit, als sie immer noch etwas zu ahnen, zu ergänzen übrigläßt und doch Phantasie und Empfindung des Lesers mit großer Sicherheit lenkt; und die Provinzialismen, die diese Sprache wie die Gottfried Kellers mitführt, dienen in der Regel nur dazu, den eigentümlichen Erdgeruch zu verstärken, den der Wein der Stormschen Dichtung vom heimatlichen Boden mitbekommt.

Zwei andere niederdeutsche Dichter, die ungefähr zur gleichen Zeit mit Storm auftraten, haben nicht wie dieser hochdeutsch, sondern fast ausschließlich im niederdeutschen Dialekt gedichtet und durch ihre Dichtungen den Anstoß gegeben, daß die freilich nie ganz verstummte Dialektdichtung nicht nur in Niederdeutschland wieder in neuen Trieb kam: das waren Klaus Groth und Fritz Reuter. Es ist müßigerweise viel darüber gestritten worden, welcher von beiden mehr bedeute. Daß Reuter bis jetzt die breiteren Wirkungen durch ganz Deutschland getan hat, ist außer Zweifel — daß Groth

mehr dichterische Tiefe und künstlerische Rundung besitze, wird sich wenigstens im Blick auf seine Lyrik behaupten lassen; im übrigen aber sind beide so verschiedener Art, daß man sie nicht wohl gegeneinander abschätzen kann. — Der im Jahre 1899 mit 80 Jahren gestorbene, also mit Keller und Jordan gleichalterige Klaus Groth war ein Dithmarsche aus Heide, ein Stammesgenosse Hebbels; aber er hat sich nicht wieder vom Heimatboden gelöst, um eine größere Welt zu erobern, sondern er hat in engstem und bewußtem Anschluß an seine Heimat und in völliger Beschränkung auf ihren Lebensgehalt doch eine eigentümliche poetische Größe gewonnen, indem er den engen Kreis vollständig ausfüllte, und zwar mit unbedingter Beherrschung der künstlerischen Mittel. Mit dem „Quickborn", der 1852 erschien, trat Klaus Groth sofort als fertiger Lyriker vor die Welt, ein Dialektlyriker allerdings, aber als solcher unbedingt poetisch vollwertig — alles ganz und rund, wie selbstverständlich. Nun ist allerdings der Dialekt eine Schranke, und es erhebt sich die schwierige Frage, wie weit und unter welchen Bedingungen bei einem Volk, das eine ausgebildete Gemeinsprache hat, auch die Dialektdichtung zum allgemeinen poetischen Nationalbesitz werden könne, und ob die sprachliche Beschränkung durch den Dialekt für den Dichter, im besonderen den Lyriker, keine Beschränkung seiner Größe in seiner Dichtgattung bedeute. Wenn die Frage in bejahendem Sinne gelöst werden kann, so hat sie bis auf einen gewissen Grad schon Johann Peter Hebel, jedenfalls aber Klaus Groth in diesem Sinne gelöst, und so massenhaft seither die Dialektlyrik bei allen deutschen Stämmen ins Kraut geschossen ist, die lyrische Vollgültigkeit des „Quickborn" haben später doch nur wenige Dichtungen des Bayern Karl Stieler oder des wenig bekannten Oberschwaben Michel Richard Buck und des Mittelschwaben Eduard Hiller annähernd erreicht. Das mag wohl auch damit zu-

sammenhängen, daß das Niederdeutsche, obwohl es sich nicht zur deutschen Gemeinsprache entwickelt hat, doch mehr den Charakter einer Volkssprache als den einer Mundart trägt, während die ober- und mitteldeutschen Dialekte, nachdem sie die hochdeutsche Gemeinsprache aus sich hervorgetrieben hatten, mehr als das Niederdeutsche in die Stellung bloßer Mundarten zurückgesunken sind. Aber das Entscheidende dabei ist doch die starke und echte Dichterkraft Klaus Groths: sie hat den Lebensgehalt seiner Heimat nicht nur voll und anschaulich zu gestalten und auszusprechen gewußt, sie hat ihn auch in einer Weise poetisch vertieft und erweitert, daß überhaupt das deutsche Volksgemüt sich in Groths Dichtungen wiedererkennt; und das mit einer künstlerischen Meisterung der poetischen Form, die ihn hinter den besten deutschen Lyrikern des Jahrhunderts nicht zurückstehen läßt — sobald man einmal das Moment des Dialekts für den gegebenen Fall nicht in Rechnung stellt. Im übrigen gilt das alles zwar hauptsächlich von Groths plattdeutscher Lyrik, aber auch von seinen Erzählungen in Versen und Prosa. — Fritz Reuter ist insofern nicht mit Klaus Groth zu vergleichen, als der Schwerpunkt seiner Dichtung nicht in der Lyrik liegt, sondern in der Erzählung, insbesondere in der Prosaerzählung; und auch insofern, als der Humor, der freilich auch bei Groth durchaus nicht fehlt, doch bei Reuter ein viel wesentlicherer Charakterzug und ein wichtigeres Moment seiner Wirkungen ist. Auch sonst ist der 1810 geborene Mecklenburger eine ganz andersartige persönliche und poetische Erscheinung, in der freilich das spezifisch Künstlerische nicht zu so scharfer Ausprägung gekommen ist wie bei Klaus Groth; aber ein Dichter war er in seiner Art so gut wie dieser. Persönliche Schicksale haben ihn nicht so zeitig und stetig wie den andern auf der heimatlichen Scholle ausreifen lassen. Die Geschicke der deutschen Burschenschaft, die für die deutsche nationale Ent-

wicklung wohl praktisch nicht allzuviel bedeuteten, aber im idealen Sinne etwas Typisches in sich bargen, waren für keinen deutschen Dichter von so einschneidender Bedeutung wie für Fritz Reuter; sie haben seine allgemein geistige Entwicklung und die Entwicklung des Dichters lange gehemmt und verzögert, in gewissem Sinn für sein ganzes Leben beeinflußt — andererseits haben sie, mittelbar und unmittelbar, seiner Poesie nicht nur Inhalt gegeben, es weht auch etwas vom Geiste der burschenschaftlichen deutschen Gesamtjugend über die mecklenburgischen Ackerfelder, zwischen denen sich Reuters Poesie heimisch gemacht und begrenzt hat. — Auch Fritz Reuters Poesie ist wie die Klaus Groths — und das ist eigentlich das einzige, was sie gemeinsam haben — so eng verknüpft mit dem niederdeutschen Dialekt, daß sie sich von ihm gar nicht loslösen läßt; solange Reuter hochdeutsch schrieb (auch „Stromtid" wurde zuerst hochdeutsch geschrieben), hatte er als Dichter und als Humorist noch nicht sich selbst gefunden. Erst im heimischen Dialekt wurde die eigentümliche Kraft seines Talentes frei — und das ist, wenigstens soweit es den Humoristen angeht, durchaus nicht verwunderlich, denn Humor und Mundart stehen in einem ganz besonderen psychologischen Verhältnis; aber auch das, was man neuerdings „Heimatkunst" genannt hat, steht in einem naturgemäßen Verwandtschaftsverhältnis zum Dialekt. — Die Kunst, zu erzählen und erzählend zu gestalten, war Fritz Reuters eigentliches Talent. Die lyrische Begabung fehlte ihm nicht, wie seine 1853 erschienenen „Läuschen und Rimels" zeigen und auch eine Reihe von Stellen in den aus dem Jahre 1856 stammenden kleinen epischen Versdichtungen „Kein Hüsung" und „Hanne Nüte"; aber das Lyrische hat sich bei ihm nicht so zu selbständiger Bedeutung entwickelt wie bei Klaus Groth — das Drama vollends war nicht sein Feld, obwohl er sich auch auf diesem versucht hat.

Aber erzählen konnte er, wirklich erzählen, statt zu schildern und zu beschreiben, erzählen in lebendiger Bewegung der Vorgänge und so, daß die Erzählung zugleich gestaltet. Nicht immer zwar stand er ganz auf der Höhe dieser erzählenden Gestaltungskraft, aber er erzählte immer um so besser und gestaltete um so sicherer, je weniger er Versuche machte, nach den landläufigen Romanrezepten zu erfinden und zu spannen, je mehr er dagegen das wirklich gelebte und von ihm selbst innerlich durchlebte Leben sich schlicht und einfach vor den Augen des Lesers oder Hörers entwickeln ließ; und es ist sehr bezeichnend, daß Fritz Reuter, lange ehe er als plattdeutscher Schriftsteller auftrat, das mündliche Erzählen im heimischen Dialekt zur Virtuosität ausgebildet hatte. Seine berühmteste Figur, der „Entspekter Bräsig", war längst in mündlichen Erzählungen und kleinen Skizzen ausgearbeitet, ehe er seinen hochdeutschen Roman in den Dialekt umsetzte und ihm mit Bräsig und seinem ganzen Kreise aus der Romanblässe heraus zu rotbackigem, humoristischem Leben verhalf. Leben, sogar herb wahres Leben hat übrigens auch die nichthumoristische Dichtung „Kein Hüsung", mehr als der vielgepriesene, aber im Grund doch etwas unreife „Hanne Nüte". Am meisten haben seine drei größeren Prosaerzählungen gewirkt, die von 1860 bis 1864 unter dem Titel „Olle Kamellen" erschienen: „Ut de Franzosentid", „Ut mine Festungstid", „Ut mine Stromtid"; sie hauptsächlich haben ihm seine breiten Erfolge verschafft und veranlaßt, daß man sich bis hoch nach Oberdeutschland hinauf für niederdeutsche Dialektdichtung interessierte und ins Platt hineinlas. In diesen Erzählungen feierte auch der Humor Fritz Reuters seine Haupttriumphe; aus den ersten Kapiteln der „Franzosentid" und der „Stromtid" könnte man eine ganze ästhetische Theorie des Humoristischen entwickeln, ohne daß man viel anderswoher hinzubringen müßte; und ganz ohne jede theoretische

Klarheit empfindet an hundert anderen Stellen jeder, der überhaupt für Humor empfänglich ist, die beiden Mischungsbestandteile des Humoristischen, wenn ihm das innerste Herz bis zu Tränen ergriffen wird, die ganze Tiefe des Menschenwehs sich auftut und doch das helle Lachen befreiender Heiterkeit, die gute ehrliche Luft gesunden Alltagslebens sich heilend über alles Leid und Weh breitet. An manchen anderen Stellen, wenigstens der „Stromtid", läßt sich allerdings die Sentimentalität, die man Reuter schon vorgeworfen hat, nicht ganz wegleugnen; aber da hat man es eben mit den Teilen des Werkes zu tun, die aus der ursprünglichen hochdeutschen Romananlage stammen — hier hatte der Dichter seinen überlegenen Humor noch nicht als Schriftsteller gefunden. Einen ganz besonderen Respekt aber vor der siegreichen Kraft des Humors in Fritz Reuters Gemüt bekommt man aus der „Festungstid": wem so nichtswürdig die schönsten Jugendjahre durch brutale Gewalt gestohlen worden sind, wem dadurch das ganze Leben mit Bitternis durchsetzt und die Gesundheit für immer untergraben worden ist wie dem 1834 in Preußen zum Tod verurteilten Burschenschafter Fritz Reuter — wenn der dieses ganze Elend so ins versöhnende Goldlicht des Humors rücken konnte, wie es Reuter in dieser Festungsgeschichte der jungen „Königsmörder" tat, dann hatte er sich als echten Humoristen beglaubigt, aber auch gezeigt, daß der Humor eine andere und höhere Kraft des Gemüts erfordert als der bloße Witz oder die gemütleere Posse. Im Jahre 1874 ist Fritz Reuter in seiner Villa an der Wartburg gestorben, zurzeit einer der berühmtesten Dichter. Er ist ohne Zweifel eine Zeitlang überschätzt worden, ebenso zweifellos gerade um der schwächeren Seiten seiner Poesie willen; aber der später eingetretene Rückschlag der Unterschätzung hatte doch auch kein Recht, er zeigte nur, wie gefährlich es auch für einen echten Dichter ist, wenn sich eine

Zeitlang die Mode seiner bemächtigt. Sehr zahlreich sind die berufenen Nachfolger und unberufenen Nachahmer Fritz Reuters auf dem Gebiet der plattdeutschen Dialektdichtung. Sie haben zum Teil recht Gutes geschaffen, das sich mit Fritz Reuter wohl messen kann.

Über Fritz Reuter darf aber der mit ihm gleichzeitig und unabhängig von ihm plattdeutsch schreibende und dichtende John Brinckman (1814—1870) nicht vergessen werden, dessen Hauptwerk „Kasper-Ohm un ick" (1855) den Reuterschen Erzählungen durchaus ebenbürtig ist und ebenso kernige und humorvolle Figuren enthält wie Fritz Reuters Erzählungen. Auch die übrige Dialektdichtung hat insbesondere seit den siebziger Jahren einen ganz ungeheuren Aufschwung genommen; schon aus früherer Zeit stammen die Dialektgedichte des Österreichers Franz Stelzhamer und Franz von Kobells, der in zwei Mundarten Meister war (Bayerisch und Pfälzisch); in seine Fußtapfen trat der auch sonst als Lyriker geschätzte Bayer Karl Stieler. Dem schwäbischen Dialekt hat wieder zur Beachtung A. Grimminger geholfen, weil er der durch ihre Derbheit in einen gewissen Verruf gekommenen früheren schwäbischen Dialektdichtung durchaus salonfähige Dialektdichtung gegenübersetzte. Unter Fritz Reuters Einfluß ist überhaupt die mundartliche Prosaerzählung nicht bloß in Niederdeutschland lebhaft gepflegt worden; auch in Mittel- und Süddeutschland war das der Fall, und die beiden, welche zuerst wieder sich in schwäbischer erzählender Prosa versuchten („Schwôbagschichta"), der Verfasser und der Herausgeber dieses Buches, standen unter dem direkten Eindruck der ausschlaggebenden Bedeutung des Dialektes für Fritz Reuters Poesie.

In die Mode ist ein anderer unserer ersten deutschen Humoristen nicht gekommen, der noch lebende Wilhelm Raabe, gleichfalls ein Niederdeutscher, 1831 im Braun-

schweigischen geboren; sein persönliches und poetisches Wesen wurzelt unverkennbar im niedersächsischen Boden, wenn er auch längere Zeit in Stuttgart gelebt und sogar in einem humoristischen Roman schwäbisches Wesen mit einer verhältnismäßig großen Sicherheit dargestellt hat. Überhaupt läßt sich an Dichtern wie Raabe, Storm, Reuter, Groth, in manchen Beziehungen auch Hebbel — wenn man etwa Dichter wie Mörike, Kurz, Lingg, Keller, C. F. Meyer dagegenhält — sehen, in welch merkwürdiger innerer Verwandtschaft die rein niederdeutsche und die rein oberdeutsche, besonders die schwäbisch-alemannische Stammesart stehen, wenigstens in Sachen der Poesie — während in den mitteldeutschen Stammesgebieten und nach dem Nordosten hin in vielen Beziehungen ein ganz anderer Geist waltet. Raabe ist zuerst unter dem Namen Jakob Corvinus aufgetreten und hat sich im Jahre 1857 mit seiner „Chronik der Sperlingsgasse" in die Literatur eingeführt, einem noch etwas romantisch formlosen, aber aller Poesie vollen und von gesundem Humor getragenen Werke. In den sechziger Jahren, in denen seine Hauptwerke entstanden, haben die besseren Leser auf ihn geachtet, hat namentlich sein „Hungerpastor" viel Leser gefunden; aber in den siebziger und achtziger Jahren wollte man wenig von ihm wissen, und erst neuerdings beginnt man ihm wieder gerecht zu werden, ihn vielleicht erst recht in seiner Bedeutung zu würdigen. Dieses Verhältnis zwischen Raabe und dem Publikum ist bezeichnend für die in Frage kommende Zeit wie für sein eigenes geistiges Wesen: von der zweiten Hälfte der sechziger Jahre an bestimmte die moderne Bildungsverflachung und die Wichtigtuerei mit der neuesten Kulturhöhe den Geschmack des Publikums wie selten einmal, und es begann zugleich jene gemeine Jagd nach Gewinn und Genuß, jene materialistische Veräußerlichung, die in den siebziger Jahren in ihrer ganzen Schamlosigkeit an den Tag

trat. Diese Zeitrichtung wollte bald nichts mehr sehen als einen gefälligen Spiegel ihrer schon angefaulten Kulturherrlichkeit. Damit aber stand Raabes ganze Geistesart im schroffsten Widerspruch: ihm imponierte die ganze Herrlichkeit nur auch gar nicht, er hielt ihr nicht einen angenehmen Toilettenspiegel vor, sondern den Narrenspiegel seines überlegenen Humors; er setzte aller selbstzufriedenen Bildungsverflachung das trotzige Recht der vertieften Persönlichkeit gegenüber, aller Veräußerlichung in der Hetz und Hast des modernen Lebens die ruhige, sichere Innerlichkeit des Gemüts, aller wohlfeilen Wichtigtuerei des Ewiggestrigen die unerbittliche Kritik des Ewigbleibenden. Und er tat das nicht mit Reflexionen und Deklamationen, die man ja am Ende gerne angehört hätte wie eine Kapuzinerpredigt, sondern er tat es mit Bildern und Gestalten, die er fest und sicher der Zeit vor das bildungsschwindlige Auge stellte; er tat es auch nicht mit bloßer mürrischer Abschilderung des Angefaulten, Häßlichen, Seichten und Brutalen an der Zeitkultur — auch das kann ja eine solche Zeit mit behaglichem Schmunzeln hinnehmen, wie sich bald darauf gezeigt hat —, vielmehr ließ Raabe hinter der schimmernden Oberflächlichkeit das innerlich wunde Herz und das bittere Unbefriedigtsein des Kulturlebens deutlich herausspüren, legte aber im übrigen den Hauptnachdruck auf das, was im stillen als Gegensatz noch da war, auf alles gesunde, echte, wenn auch noch so bescheidene und von der Welt in den Winkel gesetzte Leben, das immerhin noch häufiger da war und ist, als man im Lärm und Staub des Tages hören und sehen will, sei's auch ganz abseits von der Heerstraße oder auch mitten in der Großstadt. Am deutlichsten hat sich die Geistesart Raabes in seinen drei großen Romanen „Der Hungerpastor", „Abu Telfan" und „Der Schüdderump" ausgesprochen, die 1864, 1867 und 1870 erschienen sind und eine Art Trilogie bilden; eine

Art Vorspiel dazu waren 1863 die „Leute aus dem Walde". In der zeitlichen Reihenfolge dieser Romane glaubt man zu sehen, wie sich Raabe in immer schärferen Widerspruch zu der anwachsenden Flut der Zeitrichtung setzt, aber eine steigende pessimistische Bitterkeit in ihnen zu finden, dazu liegt keine Berechtigung vor — dem widerspricht schon die humorvolle Kraft des Gemüts, das um die Katzenmühle in „Abu Telfan" und um das Siechenhaus zu Krodebeck im „Schüdderump" noch so lichtstarke Fäden spinnt, wie durch die Stube des Sternsehers Ulex in den „Leuten aus dem Walde" oder um die Schusterkugel des „Hungerpastors". Auch die weittragenden Gesichtspunkte einer großzügigen und geistesgesunden Menschenerziehung fehlen in dem letzten dieser vier Romane so wenig wie in dem ersten. Unter den späteren Romanen und Erzählungen Raabes, die den siebziger und achtziger Jahren angehörten, sind auch manche kleinere historische Erzählungen, die — wie schon einer seiner früheren Romane, „Unsers Herrgotts Kanzlei" — ein außerordentlich feines Gefühl für historische Stimmungen zeigen; auch in dieser späteren Zeit aber ging er am liebsten in „alte Nester", um deren Poesie und Humor mitten in der modernen Welt herauszuholen. Wie ausgelassen sein Humor sein konnte, zeigt der „Christoph Pechlin", dessen Held ein hinausgeworfener Tübinger Stiftler ist. Griffen auch diese späteren Werke, wenigstens eine Zeitlang, nicht mehr so scharf und tief wie die früheren in die Gegensätze von Welt und Gemüt hinein, so verleugnete sich doch auch in ihnen weder Raabes grundlegende Geistesrichtung, noch sein tiefes Gemüt und seine Kunst der Menschengestaltung. Immerhin machte sich, wie das zuweilen gerade bei originellen Humoristen geschieht, mit der Zeit etwas wie Manier spürbar, so etwa vom „Wunnigel" an; aber auch hierdurch ließ sich der lichte warme Schein nicht vertreiben, der über seiner ganzen Poesie liegt und aus

tiefstem deutschen Herzen kommt, „jenes Flimmern und Zittern", wie er selbst einmal sagt, „welches über den Werken der großen Dichter liegt und überall die Sonne zur Mutter hat".

Außer Geibel und Heyse, Freytag und Reuter hat es kein anderer von den wirklich bedeutenden Dichtern des Zeitraums schon vor 1870 zu solcher Berühmtheit und Beliebtheit gebracht wie Joseph Viktor Scheffel (1826 bis 1886). Später, zur Zeit „der Moderne", hat sich auch gegen ihn eine grämlich nergelnde Kritik erhoben, die ihm jede poetische Bedeutung absprechen wollte. Das war freilich ein begreiflicher Rückschlag gegen eine ins Maßlose geratene Scheffelverehrung und Scheffelnachahmung. Scheffelvereine, Scheffeljahrbücher und was dergleichen sonst gegen das Ende des Jahrhunderts zum Modebetrieb der literarischen Zeitbildung gehörte, nahmen sich freilich sonderbar anspruchsvoll aus, und in der Scheffelnachahmung forderte der unbarmherzigste Dilettantismus so unerhörte Opfer, daß mäßige Talente unter den Nachahmern, wie Julius Wolff und Rudolf Baumbach, noch bedeutend scheinen konnten. Aber was konnte Scheffel für das alles? Er selbst war kein Nachahmer, sondern als Dichter und Mensch eine durchaus selbständige Persönlichkeit, und gegen überstiegene Verehrer konnte er bei Lebzeiten gelegentlich so ablehnend oder stachelig sein wie Gottfried Keller. Seine großen Erfolge aber hat er als Dichter ehrlicher verdient als manch andere Berühmtheit; denn wenn er auch nicht zu den Größten zählte, so war er doch ein echtes, originales Talent, gestaltungskräftig und geistig viel tiefgründiger, als seine seichten Verehrer oder oberflachen Kritiker ahnten. Und er hatte dem deutschen Volk zu seiner Zeit etwas zu geben, wenn auch nicht das Größte und Tiefste, was es damals bedurft, aber vielleicht nicht einmal gewürdigt hätte, so doch etwas Gesundes: Hu-

mor und deutsche Weltauffassung. Wer seine Erfolge zu einem guten Teil der deutschen akademischen Jugend verdankt, an dem muß etwas sein oder es ist an dieser Jugend nichts — die deutsche Studentenjugend der sechziger Jahre aber, die dann die Schlachten von 1870 mitgeschlagen hat, war noch im Kern gesund und unberührt von der nach 1870 eingetretenen geistigen und ethischen Entartung, und sie hat in Scheffel durchaus nicht bloß den Dichter des erst 1868 erschienen „Gaudeamus" verehrt, auch nicht bloß den des „Trompeters", sondern recht sehr den Dichter des „Ekkehard" und der „Frau Aventiure". Dem Stamme nach war der 1826 in Karlsruhe geborene Scheffel, was man einen Rheinschwaben nennen kann; es mischte sich in seinem geistigen Naturell in eigentümlicher Weise die schwerere, oft sogar schwerflüssige schwäbisch-alemannische Art mit der leichteren rheinischen. Wie so mancher anschauungskräftige Dichter glaubte er sich eine Zeitlang zum Maler berufen und hat erst mit dem Ende der ersten Jugend den Dichter in sich entdeckt; indessen hatte ihn aber auch das ihm aufgedrungene Rechtsstudium noch zu anderen Studien geführt, die dann seiner Dichtung Stoff gaben. Im Jahre 1854 erschien sein „Trompeter von Säkkingen", den er das Jahr zuvor auf Capri, statt zu malen, geschrieben hatte — mit ihm begründete er seine Erfolge. Trotz der simpeln Fabel und ziemlich billigen Konfliktslösung, trotz vieler holprigen trochäischen Vierfüßler ist dieses Erstlingswerk Scheffels keineswegs das leichte und seichte Ding, als das man es später verschrieen hat, nachdem allerlei Modeunwesen sich daran gehängt hatte. Es ist eine Jugendarbeit, aber von eigener Art, frisch und gesund und von einem ehrlichen Humor, welcher der naheliegenden Sentimentalität und Gefühlsflachheit kräftig wehrt, und neben dem Humor zieht ein Ernst wehmütig tiefer Weltauffassung durch das Buch, der sich hauptsächlich mit dem

„stillen Mann" poetisch verdichtet und schon eine starke Reife zeigt. Schon 1855 aber folgte der Roman „Ekkehard", und dieser ist nicht nur Scheffels gediegenste poetische Leistung, sondern überhaupt einer der wertvollsten, das heißt poetisch und künstlerisch wertvollsten Romane, welche die deutsche Literatur besitzt, zum mindesten unter den historischen oder kulturhistorischen Romanen. Denn der spröde und fernliegende Stoff ist hier so vollständig und restlos poetisch bezwungen, als es überhaupt einem Roman möglich scheint. Durch den Humor und den natürlichen Gemütston, sowie durch die klare poetische Gestaltung des zu Berichtenden bringt Scheffel dem Leser das Erzählte so nahe, daß er es menschlich miterlebt und nicht sonderlich darum bekümmert ist, in welchem Jahrhundert er sich befindet. Das harte Stück Weltgeschichte einer rauhen Zeit, die bedeutenden kraftvollen Regungen der werdenden deutschen Kultur gerade in dieser Zeit — dieses Historische bedrückt den Leser nicht mit Fragezeichen und halbgelösten Rätseln, sondern wird ihm lieb und vertraut durch die Persönlichkeit des Erzählers, der das so zu erzählen weiß. Und das Ganze ist so durch und durch deutsch, daß man den Wirkungen des „Ekkehard" auf die deutsche Jugend geradezu eine nationale Bedeutung zuschreiben darf. Ein Wartburgroman, den Scheffel lange mit sich herumtrug und der ihm unter leidvollen Lebenserfahrungen noch mehr Gemütsschwere schuf, ist nicht zustande gekommen, und es ist fraglich, ob er die Höhe des „Ekkehard" erreicht hätte. Als Niederschlag davon blieb die kleine, aber künstlerisch völlig runde Erzählung „Juniperus" und das Liederbuch „Frau Aventiure". Der Schein gelehrter Nachbildung, den diese „Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit" haben, ist nur der Schein der äußeren Form; in Wahrheit sprach sich hier zum überwiegenden Teil Erlebtes und Empfundenes mit starkem Leidenschaftston

oder mit frischem Humor aus, und wer sich einmal in das Buch eingelebt hat, der findet hier die tiefste und beste Lyrik Scheffels. Ebenfalls in die Hülle früherer Jahrhunderte steckte sich Scheffels letzte Dichtung, die „Bergpsalmen" (1870), die uns in das Hochgebirge, seine Pracht und seine Schrecken wie in seinen das Gemüt beruhigenden und erhebenden Zauber hineinführen. Die Lieder des „Gaudeamus" tragen allerdings den Charakter der Studentenpoesie, doch ist nicht einzusehen, warum eine solche nicht auch einen Platz in der Literatur haben solle — in der modernen so gut wie in der früherer Jahrhunderte. Sodann aber sind die meisten dieser Lieder doch etwas mehr als vergängliche Bierzeitungen: es waltet in ihnen neben einfachem Kneiphumor doch auch jener Humor, der sich in die komischen Widersprüche vertieft zwischen dem heißen Ringen des Menschen um Wahrheit und Erkenntnis und der Unzulänglichkeit unseres Wissens, zwischen großen wissenschaftlichen Ausblicken und Famulus-Wagner-Kleinkram. Es ist nicht einzusehen, warum man über diese Widersprüche nicht auch lachen sollte, statt sich nur über die Schranken unserer Erkenntnis zu betrüben, und warum diesem Humor nicht auch ein wirklicher Dichter einmal burschikosen Ausdruck hätte geben sollen.

Es wäre verwunderlich gewesen, wenn in einer poetisch so fruchtbaren Zeit nicht auch das engere Schwabenland den einen oder anderen Mann gestellt hätte, auch außer dem Realisten Hermann Kurz; hier ist ja uralt poetischer Boden, der immer trägt, wenn auch eigensinnig und ungleich. Die Ernten der literarischen Mode hat er freilich bisher nie getragen, und so sind die minder kräftigen schwäbischen Talente auch nur selten auf den Wellen einer Tagesströmung in weitere Kreise gedrungen. Daß es aber an allerlei Talenten auch in den fünfziger und sechziger Jahren nicht fehlte, mag man aus dem 1864 von Ludwig Seeger

herausgegebenen „Deutschen Dichterbuch aus Schwaben" ersehen, das die einheimischen Talente der Zeit mit älteren Schwaben und nichtschwäbischen Dichtern vereinigte. Die meisten finden sich dann, nebst einigen jüngeren Dichtern, wieder in dem „Schwäbischen Dichterbuch", das 1883 Eduard Paulus und Carl Weitbrecht, beide selbst beachtenswerte Lyriker, herausgegeben haben. Eine bestimmte Durchschnittsrichtung ist bei den schwäbischen Dichtern jener Periode nicht zu bemerken; es mischen sich ältere romantische Elemente mit Merkmalen der Geibelschen Richtung und realistischen Zügen. Durch Stärke der dichterischen Persönlichkeit aber ragten aus der Reihe jener Talente Friedrich Vischer und J. G. Fischer hervor. — Der als Ästhetiker berühmte Friedrich Theodor Vischer hat allerdings einige seiner poetischen Hauptwerke erst in den siebziger und achtziger Jahren veröffentlicht, dem Geiste nach gehörte er aber unbedingt der Zeit vor 1870 an. Auch überwog in seiner Gesamtpersönlichkeit der Mann des Denkens und der Wissenschaft ohne Zweifel den Dichter, aber diese Persönlichkeit war an sich so wuchtig und die künstlerische Veranlagung seiner Natur doch so wesentlich, daß auch da, wo er sich dichterisch aussprach, nichts Unbedeutendes herauskommen konnte. Andererseits wäre Vischer das, was er als Mann der Wissenschaft, insbesondere als Ästhetiker bedeutet, niemals gewesen oder geworden, wenn ihm nicht der Künstler von Anfang an im Blut gesteckt wäre, wenn er nicht selbst so weit Poet gewesen wäre, daß er in der Dichterwerkstatt Bescheid gewußt hätte wie kein bloßer Gelehrter. Auch aus seinen wissenschaftlichen Werken schaut alle Augenblicke der Dichter heraus — und der Humorist; denn soviel in seinen 1882 erschienenen „Lyrischen Gängen", in den zornigen „Epigrammen aus Baden-Baden" von 1867, auch in dem romanartigen „Auch Einer" von 1879 und sonst an ernst-

hafter, oft schwer ernster Poesie und Gedankenfracht sich findet — der Humor und die humorvolle Satire geben seiner Poesie doch den hervorstechenden Charakter. Im Jahre 1807 geboren, hat er die ganze geistige und nationale Entwicklung der Deutschen von den dreißiger Jahren bis zu seinem 1887 erfolgten Tode mit durchlebt und mit durchwirkt, zum Teil in leidenschaftlicher und doch wieder männlich besonnener Anteilnahme an den geistigen und politischen Kämpfen, aber nie verengt im Parteiwesen, immer mit weiten Gesichtspunkten, stets schlagfertig auf dem Plan mit seinem scharfgeschliffenen Wort, ethisch tief und wissenschaftlich gediegen, auch den Angelegenheiten des täglichen Lebens nicht fremd, ein begeisternder Lehrer von Tausenden auch über den engeren Schülerkreis hinaus, ohne Phrasengeklingel ein deutscher Patriot vom Wirbel bis zur Zehe, mannhaft, markig und originell in Ernst und Spaß, auch in menschlichen Schwächen noch liebenswert. Daß eine solche Persönlichkeit auch poetisch etwas zu sagen haben mußte, begreift sich; ebenso aber, daß das eigentümliche Mischungsverhältnis von Denkanlage und künstlerischer Befähigung ihn weniger auf ganz ursprüngliche Lyrik und ernste epische oder dramatische Gestaltung wies, als auf humoristisch-satirische Dichtung. In dieser aber verband er einen vertieften Gehalt und weiten Horizont in einzigartiger Weise mit einer kecken Lust am Närrischen, ja Barocken; das zeigte sich schon in seinen jugendlichen „Moritaten" vom „alten Schartenmaier", später noch in dem komischen Heldengedicht „Der deutsche Krieg 1870—71" und mit siegender satirischer Kraft in dem 1862 zuerst erschienenen „dritten Teil Faust", mit dem er zwar alle Goethephilister schwer geärgert, aber auch manch schwankendes Gemüt von der Goethephilisterei heiter kuriert hat. „Auch Einer" war und ist ein Werk, das in keiner Schablone unterzubringen ist und nur bei voller humoristischer Freiheit ganz gewürdigt

werden kann; der Kampf eines großangelegten Gemüts mit den kleinen Zufallstücken des Lebens, in seiner Tragik gefaßt und doch im Licht des Humors dargestellt — das war kein Lesefutter für enge und zimpferliche Bildungsseelen und wurde von der Masse der Romanleser so wenig verstanden wie von der Tageskritik. Tiefer angelegte Naturen aber sind noch immer, auch wenn ihnen der letzte Sinn des Werkes nicht aufging, doch von dem Reichtum an Geist und Gemüt gefesselt worden, der über das ganze Werk ausgestreut ist. Seiner satirischen Faustposse gesellte Vischer im Jahre 1884 noch eine schwäbische Dialektkomödie „Nicht I, a". Sie nimmt zwar in der Komposition nicht immer genügende Rücksicht auf die Forderungen des Bühnenspiels, ist aber doch mehr als ein bloßes Lesedrama und gibt mit schlagkräftigem Humor ein in allem Wesentlichen durchaus echtes schwäbisches Kulturbild auf dem Hintergrund der Revolutionsbewegung von 1848. In der dramatischen Dialektliteratur darf das Stück jedenfalls einen hervorragenden Platz beanspruchen. — Eine ähnliche Verbindung von künstlerischer mit wissenschaftlicher Begabung wie bei Vischer fand sich auch bei David Friedrich Strauß, in dessen Prosaschriften der Schriftsteller so interessant ist wie der theologische Kritiker, dessen nach seinem Tod erschienene Gedichte ein nicht geringes lyrisches Talent zeigten. Die unzweifelhafteste Poetenerscheinung unter den älteren schwäbischen Dichtern nach Mörike war aber — nicht etwa der als christlicher Dichter mit Recht hochgeschätzte Karl Gerok, der übrigens als „weltlicher" Dichter mehr bedeutet denn als geistlicher und unbedenklich an Geibel herangerückt werden darf — sondern der außerhalb Schwabens erst spät völlig anerkannte Johann Georg Fischer. Er ist 1816 am Fuße des Hohenstaufen geboren, und von seiner ländlichen Jugend und seiner teilweise autodidaktischen Bildung brachte er ebensoviel Na-

tursinn, Volkskenntnis und Naivität wie Hang zur Reflexion in die Poesie mit. Seine ersten Gedichte erschienen 1854, seine Dramen in den sechziger Jahren, aber in den Jahren 1891 und 1896 ließ er noch neue Sammlungen Lyrik, „Auf dem Heimweg" und „Mit achtzig Jahren", erscheinen, in denen eine merkwürdig ungealterte Dichterkraft sich kundgab. Als er im Jahr 1897 starb, galt er selbst bei der modernen Berliner Kritik als ein großer Lyriker — und in der Lyrik ruht in der Tat seine poetische Bedeutung; sein dramatisches Talent war geringer, obschon auch seine Dramen der Beachtung nicht unwert sind. Der Lyriker J. G. Fischer hat ein so scharfbestimmtes eigenes Gesicht, daß man ihn mit keinem andern, auch keinem andern Schwaben verwechseln könnte. Wohl trägt seine Poesie eine schwere Fracht Gedanken mit sich, die an Schiller oder Hölderlin zu gemahnen scheint, angesichts der schlichten, knappen, innigen Art vieler seiner Lieder und Stimmungsbilder mag man auch an Uhland oder Mörike denken — und doch ist hier wieder etwas ganz anderes, der Ausdruck einer nur einmal so vorhandenen Dichterpersönlichkeit. J. G. Fischer war in seiner Art ein ganz moderner Dichter, den romantischen Zug der älteren Schwaben hatte er völlig abgestreift; dafür hatte er sich aber sozusagen seine eigene Romantik geschaffen, die Romantik einer auf dem schwäbischen Land und Dorf gewachsenen Naturmystik, die dem Vogel ins Nest guckt und unterm Schlehdornhag das Naturgeheimnis und das Seelenrätsel des Menschen dichterisch in eins philosophiert. Er war ein Mensch seiner Zeit und lebte auch ihr öffentliches Leben als Mann und Dichter mit — von ihm stammt das geflügelte Wort von dem „einen Mann aus Millionen", dessen Bild er schon im Jahre 1849 mit überraschender Deutlichkeit umriß — aber er ging nicht unter in den Kämpfen des Tages, sein Auge weilte betrachtend über den großen Bewegungen der Weltgeschichte und

ihrer „unendlichen göttlichen Komik". Seine Lyrik zeigt den Hang zum Grübeln, das Bedürfnis, die Rätsel der Welt- und Menschenseele, nicht am letzten die Rätsel der Frauenseele immer wieder hin und her zu wenden, und nicht immer gelingt es ihm, die Gedankenfäden klar und licht in poetische Anschauung herauszuspinnen; aber irgendwie verstummt das Wort der Reflexion doch immer wieder in andächtigem Schauern vor den Wundern des Seins, und neben der Reflexion steht doch immer so viel dichterische Naivität, erklingen so ungebrochene und ungefälschte Naturlaute, als man nur wünschen mag. Und neben dem großen hymnenartigen Zug seiner Welt- und Geschichtsandacht findet sich auch ein scharfrealistischer Sinn fürs Einzelne der Wirklichkeit bis zum „Augentrost", den „ein rechter Fuhrmann mit seinen Pferden" bietet, und ein ganz herzhaftes Stück knorrigen Humors. J. G. Fischer war in unserer neueren Lyrik eine nichts weniger als alltägliche Erscheinung und gehörte mit seiner ganzen Persönlichkeit zu denen, die „droben waren".

Es gab poetisch keine reichere Zeit seit Goethes Tod als die äußerlich unscheinbare Zeit etwa zwischen 1848 und 1870, wenn auch manche ihrer poetischen Früchte erst später gereift sind, andere schon vorher angesetzt hatten. Und zwar war die Poesie dieser Zeit durchaus auf nationalem Boden gewachsen, aus eigenen Kräften des deutschen Geistes entsprungen, in allem Wesentlichen unabhängig vom literarischen Ausland. Es war ein poetisches Sichbesinnen auf sich selbst, eine Zusammenfassung des deutschen Geistes an der Schwelle der nationalen Wiedergeburt. Will man von einem Höhepunkt der deutschen Dichtung nach dem Ablauf der klassischen und romantischen Zeit reden — hier liegt er. Die Zeit Heines und des Jungen Deutschlands war nur eine Übergangszeit dazu, und was sich im letzten Viertel des Jahrhunderts selbst als den Gipfel der Poesie ausgab, hatte mit jener Übergangs-

zeit so manches Charakteristische gemein, daß man ja etwa daraus die Hoffnung ableiten könnte, wir gehen wieder einem Höhepunkt entgegen. Aber auf der anderen Seite trug wenigstens die herrschende Literatur dieses Vierteljahrhunderts so viele deutliche Zeichen der Entartung an sich, daß schon ein starkes Vertrauen auf die gesunden Lebenskräfte der Nation dazu gehörte, um nicht an der Gegenwart und an der nächsten Zukunft irre zu werden. Die Vorboten dieser Entartung zeigten sich allerdings schon in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, aber erst nach 1870 ward sie so recht offenbar.

Fünfter Abschnitt.

Nationale Einigung und geistige Entartung.

Was der ganzen nationalen Bewegung des Jahrhunderts als ihr oberstes Ziel vorgeschwebt war, das vollzog sich im Sturme des Krieges von 1870 scheinbar mit einem Schlag, in Wahrheit auf Grund langer Vorbereitungen: die Einigung der Nation. Der Liberalismus hatte sein Teil zu diesen Vorbereitungen beigetragen, hatte aber auch eine hemmende Kraft in ihnen bedeutet; mit der vollendeten Tatsache mußte und konnte er sich abfinden, obwohl sie nicht genau nach seiner Regel in die Welt getreten war — der frühere Widerstreit zwischen nationalen und weltbürgerlich liberalen Bestrebungen, der auch in der Literatur sich geltend gemacht hatte, mußte nun immer mehr an Sinn und Bedeutung verlieren. Mochte der Liberalismus noch so viel für den inneren Ausbau des nationalen Staates auf dem Herzen haben, den kosmopolitischen, internationalen Zug mußte er mehr und mehr teils dem Ultramontanismus und dem Judentum überlassen, teils an die allmählich aufwachsende Sozialdemokratie abtreten.

Damit hatte er aber als geistige Triebkraft, die auch in der Literatur wirksam sein konnte, sein früheres Wesen aufgegeben und mußte rückständig werden, sofern er nicht in den neuen sozialen Bewegungen oder aber in neuen nationalen Zukunftsbestrebungen aufging. Denn die gewonnene Einheit der Nation war zwar durchaus nicht bloß eine äußerlich politische, vielmehr im Grund ihres Wesens auch eine innere geistige; aber für ihre Ausgestaltung ins einzelne brachte sie sofort eine schwere Reihe von Zukunftsaufgaben politischer, sozialer, geistig-ethischer Natur, für die die alten liberalen Rezepte nicht mehr genügten, und die durch den Krieg geschaffene Macht- und Weltstellung der Nation wies auf eine weitausgreifende nationale Zukunft, die freilich erst am Ende des Jahrhunderts einigermaßen begriffen wurde, für die aber gleichfalls die alte liberale Schablone weder politisch noch geistig ausreichte, für welche vielmehr neue Formen nationaler Bestrebungen gefunden und wirksam gemacht werden mußten. Der Niedergang des bis dahin in der Führung gewesenen Romanismus und ein Neuaufstreben des Germanentums in Gestalt des Deutschtums; die gegen das Ende des Jahrhunderts angebahnte Neuverteilung der Welt, bei der auch der Deutsche sein gemessenes Teil fordern mußte — das und dergleichen brachte bei der Neuschaffung unserer Nation und bringt mehr und mehr, langsam, aber sicher, Horizontverschiebungen und Horizonterweiterungen, welche das Jahr 1870 als den Anfang ganz neuer Zukunftsentwicklungen erscheinen lassen. Und das alles mußte sich auch im geistigen Leben und irgendwie, wenngleich erst allmählich oder nur langsam erkennbar, in der Literatur geltend machen. In der nationalen Begeisterung des Kriegsjahrs und unmittelbar nachher glaubten nun freilich viele, ein deutlich erkennbarer und nachhaltiger Aufschwung des ganzen geistigen Lebens der Nation müsse als unmittelbare Folge der

Kraftanstrengungen und Erfolge von 1870 eintreten, namentlich müsse jetzt sofort eine große Literatur und Poesie aus der nationalen Erhebung hervorgehen. Das aber war eine große Täuschung und konnte nichts anderes sein: große Ereignisse von allgemein geschichtlicher oder nationaler Bedeutung bringen nicht notwendig sofort oder zugleich große literaturgeschichtliche Ereignisse mit sich. Ob solche überhaupt und wann und in welchem Zusammenhang mit jenen Ereignissen von allgemeinerer Bedeutung sie eintreten, das hängt von den ganz besonderen Bedingungen jedes einzelnen Falles ab, läßt sich nicht zum voraus berechnen oder fordern, zuweilen auch hinterdrein kaum mit unbedingter Sicherheit feststellen. In dem Fall aber, in dem sich die deutsche Nation jetzt befand, stellte zwar die nationale Leistung von 1870 selbst noch einen starken Beweis von Gesundheit und Kraft des deutschen Wesens dar und hat Bedingungen geschaffen, unter denen auch zeitweilige Erkrankungen der Volksseele überwunden werden können und müssen und eine neue und noch höhere Kraftentfaltung für die Zukunft möglich scheint. Aber zunächst hatte eben schon eine Erkrankung der Volksseele angesetzt, die durch die mächtige Zusammenfassung aller gesunden Kräfte zwar augenblicklich aufgehalten oder wenigstens verdeckt werden konnte, aber bald darauf um so übler ausbrach. Und sie hat auch die deutsche Literatur und Poesie zunächst für ein Vierteljahrhundert in Entartungen und Kämpfe, in Irrungen und Enttäuschungen geführt, aus denen sie erst an der Wende des Jahrhunderts sich zu befreien anfing.

Was auch die tieferen oder weiter zurückliegenden Ursachen gewesen sein mögen, wie weit die Nachwirkungen der geistigen und sozialen Überreizungen aus der Zeit zwischen den Revolutionen dabei noch im Spiele sein mochten, wieviel die neuen Verkehrs- und Erwerbsbedingungen, der

wachsende Wohlstand der besser gestellten Klassen und ein dem bürgerlichen Liberalismus verschwisterter hastiger Bildungs- und Aufklärungstrieb, andererseits aber die beginnende soziale Gärung und auch die neuen wissenschaftlichen Gärungen und Umwälzungen mitgewirkt haben mögen: so viel ist unbestreitbar, daß schon in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre Spuren einer geistigen Entartung zu erkennen waren, welche ernstere Geister besorgt machen konnten. Sie lagen hauptsächlich in dem Aufkommen einer geistlos grobmaterialistischen Weltauffassung in Theorie und Praxis, die schon damals zugleich die Neigung zeigte, aus einem handfest oberflächlichen Optimismus in pessimistische Schwäche umzuschlagen. Es begann etwas faul zu werden in einer sich satt dünkenden Bildung, und literarisch zeigte sich das am deutlichsten in der Zeitschriften- und Unterhaltungsliteratur, die ja wenig Anspruch auf ernsthafte, eigentlich ästhetische Betrachtung hat, aber doch eine gewisse symptomatische Bedeutung für die Diagnose der jeweiligen geistigen und ethischen Gesundheitsverhältnisse. Was von den Gebildeten in vielgelesenen Zeitschriften an seichtem Aufklärricht verschlungen wurde und sonst als voreiliger Absud neuer und schwerer wissenschaftlicher Probleme herumgereicht wurde, jene ganze flache Popularisierung unreifer wissenschaftlicher Erkenntnisversuche im Geiste eines Moleschott oder Büchner, das zeigte schon, wie unernst das durchschnittliche Bildungsstreben zu werden begann. Und eine Bildung, welche den gespreizt verlogenen Romanen einer Marlitt Triumphe bereitete oder gar Spottgeburten wie Sacher-Masoch und Vacano sich gefallen ließ, war doch gewiß schon stark infiziert. Aber auch in der ernsthafter zu nehmenden poetischen Literatur traten schon bedenkliche Zeichen des Angefaulten und Entartenden auf; bei lyrischen Talenten zweiten Rangs zeigte sich vielfach schon jene verdächtige Mischung von gesteigerter sinnlicher

Genußgier und pessimistischer Schlaffheit und Lebensmüde, die doch gewiß ein Kennzeichen der Entartung ist, und auch Dichter oder Romanschriftsteller, die gegen 1870 hin großen Ruf gewannen, ließen ebendadurch erkennen, welcher Geist zu wehen begann. Bezeichnend hierfür waren, jeder in seiner besonderen Art, namentlich Spielhagen und Hamerling.

Friedrich Spielhagen, 1829 in Magdeburg geboren, hat in den sechziger Jahren mit seinen Romanen „Problematische Naturen", „Die von Hohenstein", „In Reih' und Glied", „Hammer und Ambos" in gewissen Kreisen große Erfolge erzielt, in anderen wenigstens Aufsehen gewacht. Ein Dichter ist in diesen Romanen kaum zu erkennen, wohl aber ein gewandter Romanschreiber, der bestimmte Wirkungen zu erzielen weiß, über die Technik des Romans nachgedacht und auch geschrieben hat. Schilderung, Beschreibung, tendenziöse Rhetorik nebst einem guten Stück Sensation sind das Lebenselement seiner Romane; dichterische Konzentrierung im höheren Sinne, lebenswahre Gestaltung aus der Tiefe des deutschen Geistes heraus fehlt ihnen in bedenklichem Maße. Was aber geradeswegs abstoßen kann, das ist die einseitige und oberflächliche Tendenz eines schon rückständig werdenden Liberalismus, die in den meisten Spielhagenschen Romanen waltet und sie zu den verspäteten Nachzüglern der jungdeutschen Tendenzromane macht. Daß das dem preußischen Fortschrittlertum aus der „Konfliktszeit" der sechziger Jahre mundgerecht war, ist ja begreiflich; aber daß Spielhagen gegen 1870 hin auch außerhalb der politischen Parteikreise schon als eine Größe galt, war doch nicht bloßes Ergebnis der politischen Parteistellung, zeugt vielmehr von einem Flachwerden des Bildungsgeschmacks und angesichts der ungesund sensationellen Reize in seinen Romanen davon, daß mit den Nachwirkungen aus einer überwundenen Zeit sich schon die kranke Geschmacksrichtung der siebziger Jahre ver-

band. Aus den späteren Romanen Spielhagens ist „Sturmflut“ (1867) hervorzuheben, worin er wie übrigens auch in anderen Romanen doch eine Reihe von Vorzügen zeigt, insbesondere packende Naturschilderungen und Menschendarstellung, ein scharf gezeichnetes Zeitbild von höherem Wert.

Ein wirklicher Dichter dagegen war ohne Zweifel der Österreicher Robert Hamerling, der 1830 geboren und 1889 gestorben ist, aber auch seine Erscheinung und der starke Erfolg, den er eine Zeitlang fand, deuteten doch auf etwas, was schon nicht mehr recht gesund war. Auf der einen Seite war ja viel Sympathisches an ihm: eine edle und interessante Persönlichkeit nicht nur, sondern auch nicht wenig dichterische Kraft. Seine Gedichte und sein „Schwanenlied der Romantik“ lassen lebhaftes lyrisches Blut verspüren; ein philosophisch gerichtetes Träumen und Bohren, ein stolzer Poetentrotz gegenüber dem modernen Bildungsphilistertum, der sich kurz vor seinem Tode noch einmal in dem satirischen Epos „Homunculus“ rücksichtslos aussprach, ließ ihn nie ins Gewöhnliche heruntersinken; mit der üppigen Farbenglut seiner 1864 und 1866 erschienenen Epen „Der König von Sion“ und „Ahasver in Rom“ verband sich immerhin ein gewisser Zug ins Große oder wenigstens Bedeutende. Aber auf der andern Seite geht sein Bohren und Grübeln doch häufig schon ins Überreife und pessimistisch Angekränkelte, die Schilderung überwiegt auch in seiner Poesie, als ob sie Selbstzweck wäre, ihr Farbenglanz erinnert allzuoft an bloße Dekorationsmalerei, und dieses Schildern bringt den Dichter, der sonst als glühender Apostel des Schönen auftritt wie nur irgend ein Münchener, zu breiten Häßlichkeitsdarstellungen und Ausmalungen einer fauligen Sinnlichkeit. Es ist in Hamerlings Poesie doch schon ein Zug nach abwärts statt nach aufwärts; immer wieder, auch durch kräftigere Laute hindurch,

hört man die Klagetöne einer müden Seele, die an den Bestand des Großen und Schönen nicht mehr glaubt, für sich selbst wohl noch im Schönen schwelgt, aber für die Welt nur in eine öde Zukunft schaut und auch darin schwelgt, die Verödung und Zersetzung in formal prächtigen Bildern und Rhythmen auszumalen. Man mag dergleichen für den Dichter selbst schmerzlich bedauern, aber eine Zeit, die Geschmack daran findet, trägt doch schon deutlich die Zeichen der beginnenden Entartung. — Im ganzen hat man von der Zeit gegen 1870 hin doch den Eindruck, daß die deutsche Poesie wieder im Niedergang begriffen sei im Vergleich mit der gesunden Kraft, die in dem poetischen Realismus und verwandten Erscheinungen sich geoffenbart hatte. Und die nationale Erhebung im Jahre 1870 war auf die Dauer doch nicht imstande, einen weiteren Niedergang im großen und ganzen aufzuhalten. Was gesund und kräftig aus früheren Jahrzehnten herüberkam und fortwirkte, bildete zwar ein Gegengewicht und bot eine gewisse Bürgschaft für eine spätere Zukunft; aber was zunächst in den nun kommenden Jahrzehnten sich in den Vordergrund drängte, was ihrem besonderen Geiste entsprang, das erhob wohl ungemessene Ansprüche, machte auch mit der Zeit krampfhafte Versuche, aus der Entartung herauszukommen, aber bis zum Schluß des Jahrhunderts ohne nennenswerten Erfolg.

Der 1870er Krieg selbst hat zunächst eine massenhafte Kriegslyrik erzeugt. Ihren Wert hat eine spätere Kritik sehr gering angeschlagen, und es läßt sich allerdings nicht leugnen, daß der wohlmeinende, aber poetisch unfähige Dilettantismus im Kriegsjahre ganze Hekatomben von Versen auf dem Altar des Vaterlandes geopfert hat, daß auch Dichter von großen Namen wie Geibel poetisch recht Mäßiges geleistet haben, daß nur wenige Dichter, die damals neu auftraten, auch später zu einiger Bedeutung gekommen sind,

daß manches, was damals ein Haupttreffer schien, nur der Erregung des Augenblicks oder irgend einem Zufall seine Schätzung zu danken hatte. Aber das alles leidet im Grund auch auf die Lyrik der Befreiungskriege Anwendung, und es ist doch klar, daß ein Krieg mit all seiner patriotischen Erhebung und Begeisterung keine Dichter aus dem Boden stampfen kann, die nicht da sind, und daß auch von den vorhandenen nicht jeder zum Kriegslyriker veranlagt ist. Aber poetisch so wertlos war die Kriegslyrik von 1870 doch nicht, wie sie späteren Kritikern erschien, die als Kinder eines langen Friedens und einer rasch wieder nüchtern gewordenen Zeit nicht gut imstande waren, sich in wirkliche Kriegsstimmung zu versetzen und den poetischen Ausdruck solcher Stimmung voll zu würdigen. Namentlich unter den Gedichten, die aus der ersten Zeit nach der Kriegserklärung stammen, aus den Tagen vor dem ersten Schuß, ist nicht weniges, was der ungeheuer gespannten und mächtig aufrüttelnden Stimmung jener Zeit den vollständig entsprechenden poetischen Ausdruck gab; und auch später noch haben die fortschreitenden Ereignisse manche treffliche lyrische Dichtung geweckt. Bemerkenswert ist dabei, daß die am meisten von poetischer Stimmung durchtränkten Gedichte aus dem deutschen Süden kamen, wo außer einigen jüngeren, bis dahin unbekannten Dichtern wie Carl Weitbrecht auch sonst schon bekannte Dichter wie Wilhelm Hertz, Hermann Lingg, Karl Gerok, J. G. Fischer, auch Freiligrath (der damals in Cannstatt lebte) manch kräftiges lyrisches Stück gaben — während der Norden mehr Rhetorik und Deklamation brachte oder einen etwas wachstubenmäßigen Humor. Die späteren Kritiker aber, denen der Ton der damaligen Lyrik zu zornig und dreinschlägerisch scheinen wollte, hätten bedenken sollen, daß wir dazumal nicht aus der behaglichen Sicherheit des neuen Deutschen Reiches heraus dichteten, sondern aus einer namentlich im Süden höchst drangvollen

Lage, in der sich's um die Existenz der Nation handelte und die wir doch zugleich als ihre eigentliche Geburtsstunde empfanden. — Sehr wenig dagegen bedeuteten die nach dem Krieg gemachten Versuche, ihn episch zu verwerten. Man meinte, nun ein neues nationales Epos schaffen zu können, aber die das unternahmen, sind mit der Kleinheit der Ausführung weit hinter der Größe und Bedeutung dessen zurückgeblieben, was die Nation wirklich empfunden und erlebt hatte. Es ist eben noch nie in der Welt ein nationales Epos auf dem Wege entstanden, daß nach einem vollendeten Kriege irgend ein braver Poet hingesessen ist und ihn besungen hat; es war immer ein langer und langsamer Prozeß, bis die Erinnerungen aus Kriegszeiten, die wirklich in Stimmung und Phantasie der Nation geschlagen haben, sich so verdichtet und an bestimmte Gestalten und Ereignisse geknüpft hatten, daß das Geschichtliche zur nationalen Sage gemodelt war und so Poesie werden konnte. Wie wenig da mit dem guten Poetenwillen und dem Patriotismus eines einzelnen in absehbarer Zeit zu machen ist, das hätten die an sich ganz achtungswerten Versuche zeigen können, die schon von den vierziger bis zum Ende der sechziger Jahre Christian Friedrich Scherenberg mit seinen Epen aus dem Siebenjährigen Krieg und der Napoleonischen Zeit gemacht hatte. — Abgesehen nun aber von der eigentlichen Kriegspoesie hat das Jahr 1870 wenig direkten Einfluß auf die Poesie der folgenden Jahrzehnte geübt. Nur indirekt, sofern das ganze nationale Leben nunmehr auf neue Grundlagen gestellt war, mußte die geistige Gesamtentwickelung und so auch die Literaturentwicklung davon beeinflußt werden; aber teils ging das sehr langsam, und die aus der Zeit vor 1870 stammenden Entwicklungsgänge liefen mit merkwürdiger Zähigkeit weiter, teils wirkten die neuen Lebensbedingungen zunächst mehr verwirrend als klärend und trieben mit unheimlicher

Stärke gerade das Ungesunde an die Oberfläche, das sich schon im geistigen Leben der Nation angesammelt hatte. Es hat so ziemlich den ganzen Rest des Jahrhunderts gebraucht, bis neu einsetzende Lebenskräfte einigermaßen wirksam zu werden und eine offenbare Entartung zu überwinden begannen, und auch das war früher im Leben zu verspüren als in der Literatur: diese, soweit sie der Zeit eigentümlich war, war vielmehr das eigentliche Ablagerungsfeld für all den Schutt, den der mühsam sich vollziehende Umbau des nationalen Gesamtlebens nunmehr auswarf — von wenigen erfreulichen Erscheinungen abgesehen. Eine große Persönlichkeit aber, welche der Literatur hätte Richtung geben können und an der sich deswegen auch die Darstellung der Literatur orientieren könnte, fehlte dem letzten Vierteljahrhundert vollständig — trotz aller Großmannssucht und obwohl alle Augenblicke eine neue Größe ausgerufen wurde. Das einzige überragende und beherrschende Genie, das die Zeit hatte, war eben kein poetischer Genius, sondern ein Mann der nationalen Tat, dem alles Schimpfen und Nergeln, alle unberechtigte oder auch berechtigte Kritik nichts von seiner Größe rauben konnte — Bismarck. Was seine Persönlichkeit indirekt, auch geistig und nationalethisch wirkte, das wird sich erst in Zukunft deutlicher herausstellen; aber der künstlerische und poetische Genius der Zeit war er eben nicht. Und das war auch der andere nicht, den die Leute dafür ausgegeben haben — Richard Wagner; vielmehr hat auch er sein gut Teil zu der Verwirrung beigetragen, die das Vierteljahrhundert literarisch-ästhetisch aufweist. Und so läßt sich auch die literarische Entwicklung der letzten Jahrzehnte mehr in ihren geistigen Grundzügen und aus den allgemeinen Kulturfaktoren der Zeit begreifen und darstellen, als daß viel von neuen und mächtig durchgreifenden Dichterpersönlichkeiten die Rede sein könnte. Andererseits war ein gut Teil dieser Entwicklung

so sehr vom Ausland beeinflußt, daß auch ausländische Erscheinungen ihre Berücksichtigung finden müssen, wenn man die einheimische Entwicklung verstehen will; und nichts zeigt deutlicher als das, wie langsam und durch welche Irrwege hindurch das neue nationale Leben auch literarisch wirksam wurde — während die fünfziger und sechziger Jahre, und was aus ihnen stammte, gerade ihre besten poetischen Leistungen aus dem eigenen Leben der Nation geholt hatten.

Nachdem der Krieg vorbei und das neue Deutsche Reich gegründet war, als die unmittelbare nationale Erregung naturgemäß wieder ruhigeren Stimmungen Platz machte, da war es auch natürlich, daß die Aufgabe, den neuen Nationalstaat innerlich auszubauen, mancherlei Ernüchterungen brachte, daß allerlei Arbeiten und Kämpfe höchst praktischer Natur die Geister beschäftigten und das Interesse beanspruchten. Zunächst hatte der gemeinsame Vorstoß des Romanismus, des Napoleonischen Frankreichs und des jesuitisierten Roms, gegen das ganze moderne Denken und Fühlen den sogenannten Kulturkampf in Deutschland zurückgelassen. Ob die Abwehr geschickt war oder nicht, eine höchst unbequeme Hemmung für die nächsten Aufgaben bedeutete der „Kulturkampf", und für die Literatur im engeren Sinn hat er weiterhin die Folge gehabt, daß allmählich nicht nur eine spezifisch ultramontane Literaturgeschichtschreibung auftrat, sondern immer mehr auch eine besondere katholische schöne Literatur sich entwickelte, die sich von der übrigen deutschen Literatur scharf absondert. Ihr poetischer Wert ist freilich nicht sehr groß; und was an eigentlicher Kulturkampfpoesie in der ersten Hälfte der siebziger Jahre zutage trat, war gleichfalls von keiner über den Tag hinausgehenden Bedeutung.

Sodann aber trat jetzt alles das, was im deutschen Leben schon vor dem Kriege angefault und entartet gewesen war, mit erschreckender Geschwindigkeit an die Oberfläche. Was

an gemein materieller Welt- und Lebensauffassung, an flachem Bildungsdünkel, an geistloser Gier nach Gewinn und Genuß sich schon vorher leise angesammelt hatte, das brach nun in einem wüsten Taumel schwindelhafter Überhebung heraus. Der Bildungspöbel begriff nicht, daß es jetzt erst recht galt, in ernster Arbeit und strenger Zucht die aufgerüttelte Kraft zusammenzuhalten — ausbeuten, ausschinden wollte man die scheinbar unerhört günstige Zeitlage für das gemein egoistische Interesse. Die fünf Milliarden Kriegsentschädigung stiegen dem Philister zu Kopf, der Aufschwung von Handel und Industrie artete in jenen furchtbaren Schwindel der berüchtigten „Gründerzeit" aus, erzeugte jene wüste Hetzjagd nach raschem, müheloſem Gewinn und ebenso flüchtigem, gierigem Genuß, an die man heute noch nicht ohne Ekel zurückdenken kann. So ziemlich alle Stände wurden in irgend einer Weise von der Seuche ergriffen. Zwar kam bald der unausweichliche „Krach" und räumte einigermaßen auf, aber das Unheil war da, die Gesundheit der Nation auf lange hinein vergiftet. Das geistlose Protzentum, dem Kunst und Poesie nur ein Gegenstand des Prahlens und des pikanten Sinnenreizes war, hatte sich schon gehörig im geistigen Leben festgefressen, seine Kreise waren die tonangebenden des Geschmacks geworden. Und ein hohler Bildungsdünkel, eine geistlos oberflächliche materialistische und mechanische Weltanschauung, die mit dem ernsten Ringen der Wissenschaft um ihre neuen Probleme gar nichts zu tun hatte, eine blöd philisterhafte Alleswisserei, eine schulmeisterige Lehr- und Belehrungswut, eine unerträgliche Anmaßung der Halbbildung trieben ihr schon vor dem Kriege aufgekommenes Wesen noch toller weiter. Dieses Kulturphilistertum warf sich nicht nur auf die popularisierte Naturwissenschaft, namentlich auf die vermeintlichen Ergebnisse der Darwinschen Theorien, sondern auch auf die scheinbar noch bequemer zu be-

gehenden Gebiete der Geschichts- und Altertumswissenschaft; die schwierigsten Fragen des Menschendaseins glaubte man auf Grund von einiger naturwissenschaftlichen und historischen Brockenweisheit wie eine Nuß aufknacken zu können, und gealtertümelt wurde in Lektüre und Wohnung und Tracht und Gerät mit einer wahrhaft komischen Wut und bodenlosen ästhetischen Naivität. Noch mehr kam dazu. Im Zusammenhang mit dem Aufschwung der Industrie kam auch in den Buchhandel, in das Zeitungs- und Zeitschriftenwesen ein fabelhaft industrieller Zug, wie ihn die Welt früher nicht gekannt hatte; das Feuilleton, das schon seit der Zeit Heines und des Jungen Deutschlands in die Literatur eingezogen war, wurde jetzt allmächtig mit seinem fragmentarischen, prickelnden, geistreichelnden Wesen. Und zugleich und im Zusammenhang damit begann sich etwas zu bilden, was so auch noch nie in der Welt dagewesen war: ein eigentlicher zünftiger Schriftstellerstand mit Standesinteressen und Standesansprüchen. Ihm mochten ja viel ehrenwerte Männer und tüchtige geistige Arbeiter angehören, in ihm wurde aber auch rasch ein massenhaftes Schriftstellerproletariat von anmaßenden Absprechern und kecken Nichtskönnern gezüchtet, das mit der Zeit auch ökonomisch das Proletariat vermehrte und dessen verkrachte Existenzen heute noch eine Landplage sind. Durch all das erhielt auch die Bildung von literarischen Parteien, Cliquen und Koterien eine neue und niedagewesene Förderung; es wurde immer leichter, durch Presse und Partei alles niederzuhalten, totzuschwatzen und totzuschweigen, was dem neuen Bildungsschwindel nicht paßte, dagegen alles, was nach dem Sinn und Geschmack der Zeit war, aufs unverschämteste emporzuloben und sofort zur Klassizität zu verklären. Auch wirkliche Talente wurden in verhängnisvoller Weise von dem Wettrennen um den Tageserfolg mitgerissen, in Überproduktion und Schnellproduktion verflacht. Und

noch für etwas wurde schon damals eine breitere Grundlage geschaffen, was allerdings erst die nächsten Jahrzehnte besonders zu beklagen fanden: eine bloße Literatur von Literaten und für Literaten, von der das Volk nichts hat und will. Dabei darf auch eines nicht verschwiegen werden, wovon zu reden freilich gerade damals als bildungsunwürdige Roheit galt, daß nämlich der stark industrielle Zug und die Neigung zum Feuilletonismus in der Literatur wesentlich mit dem Einfluß des jüdischen Geistes zusammenhing, der zwar schon seit Heine in die deutsche Literatur eingezogen war, aber jetzt in Bildungswesen und Literaturbetrieb sich besonders stark nach vorne drängte und zeitweilig zur förmlichen Herrschaft gelangte.

Endlich kam noch etwas dazu: Berlin war Reichshauptstadt geworden, der politische Mittelpunkt des nationalen Lebens; die Stadt wuchs mit großer Geschwindigkeit zur Millionenstadt, nach Berlin drängten sich massenhaft die verschiedensten Elemente, welche in irgend einer Weise ihr Glück machen, zu Geld, Genuß, Ruhm, Einfluß, Macht kommen wollten. So kam es nicht eben unerwartet, daß Berlin allmählich auch und mehr als früher ein literarisches Zentrum wurde. Aber es wollte nicht eines unter vielen bleiben, vielmehr wurde schon damals ganz bewußt der Gedanke erörtert und verfolgt, Berlin müsse fürderhin das eigentlich einzig tonangebende und beherrschende Zentrum Deutschlands auch für die Literatur werden, wie Paris in Frankreich literarisches Zentrum ist. Man begann auf das übrige Deutschland nach französischem Muster als auf bloße Provinz herabzusehen und sich im Dünkel der Großstadt förmlich zu bornieren. Man übersah, daß selbst für Frankreich, wo die Zentralisierung nach Paris naturgemäßer, weil in der ganzen Geschichte und im Nationalcharakter begründet ist — die Identifizierung von Frankreich und Paris, die ausschließ-

liche Herrschaft der Pariser Literatur durchaus nicht eitel Segen ist; daß aber dem deutschen Geiste und den Lebensbedingungen der deutschen Literatur eine solche Zentralisierung aufs gründlichste widerspricht, daß schon deswegen — auch abgesehen vom besonderen Charakter der Großstadt Berlin — mit Notwendigkeit einseitige und undeutsche Verschiebungen und Mißbildungen dabei herauskommen mußten. — Wie aus solchen ungesunden Kulturzuständen eine neue und große nationale Poesie, die manche sofort erwarteten, hätte kommen sollen, ist nicht abzusehen. Was an bedeutender oder nur auch gesunder Poesie in den siebziger Jahren und bis in die achtziger hinein zutage trat, kam teils noch von den Dichtern der vergangenen Jahrzehnte, soweit sie nicht dem neuen Geschmack Zugeständnisse machten, teils von wenigen neuen Talenten, die sich unabhängig vom Zeitgeschmack hielten — und das wurde entweder von der modischen Strömung ganz beiseite geschoben oder doch nur von einer gesund gebliebenen Minderheit beachtet. Was dagegen wirklich eigentümliches Produkt der Zeit war, aus ihrem Geiste entsprungen, von dem kann man ruhig sagen: es ist fast ausnahmslos zwar rasch ins geile Kraut des Tagesruhms und des breiten Modeerfolgs geschossen, ist aber heute schon abgetan und in seiner ganzen Nichtigkeit und Hohlheit offenbar.

Für den wahren Geist jener Zeit war nichts charakteristischer, als daß der tonangebende Kritiker, auf den alles hörte, der von Berlin aus eine Art Diktatur des literarischen Geschmackes übte, der auch als Dramatiker und Romanschreiber sich großen Erfolges zu erfreuen hatte — kein anderer war als Paul Lindau, der Mann mit dem jüdisch-französischen Feuilletonesprit und dem kecken pietätlosen Witz, der Mann der beweglichen und doch armen Technik und unerschrockenen Mache, der feinen Witterung für alles, was

den Erfolg des Tages verbürgen konnte, aber ohne jede Tiefe, ohne eigentlich produktives Talent, auch ästhetisch-kritisch ohne festes Rückgrat. Der Geist, den er vertrat, war nicht mehr als der Geist des Feuilletonismus, ein Gemisch aus heinisierendem Witz und Pariser Plauderton, aus buntscheckiger Vielwisserei und oberflächlichem Spiel mit immer neuen Problemen, aus angenehm prickelnder Frivolität und gelegentlicher Moralphilisterei — jene literarische Schwerenöterei, die nichts ernst und tief nimmt, aber alles pikant und amüsant zu machen versteht, nie ein Ganzes gibt und aus dem Vollen schöpft, aber tausend Brocken und bunte Fetzen zum Vergnügen einer flachen Bildung umherstreut. In diesem Geiste wetteiferten mit Lindau, teils in der Kritik teils namentlich im Drama, Leute wie Oskar Blumenthal und Hugo Lubliner. Für das Drama hatten sie bei Franzosen wie Augier oder Sardou die Technik gelernt, Motive und Figuren geholt, die nur unter den Voraussetzungen der französischen Kultur und Weltanschauung eine gewisse Wahrheit haben konnten, nun aber ohne weiteres in ein angeblich deutsches Schauspiel verpflanzt wurden — mit Zugeständnissen an den deutschen Philister natürlich, der immer noch höchst moralisch sein will, auch wenn er sich durchs Frivole kitzeln läßt, Rührung und Sentimentalität auch in der gröbsten Sensationsmacherei verlangt. Aller tragische Ernst vollends blieb diesen Schauspielen völlig fern, und ihnen würdig zur Seite trat das bühnenbeherrschende Lustspiel jener Zeit, mit dem die Moser, Schönthan, Blumenthal, Kadelburg, und wie sie alle hießen, meist in geschäftsmäßiger Kompaniearbeit den Bildungsphilister vergnügten. Was war doch so um die Mitte des Jahrhunderts der alte Roderich Benedix für ein ehrlicher liebenswürdiger Philister, Eduard von Bauernfeld für ein feiner Komiker gewesen — obwohl beide mehr der Bühne als der Poesie

dienten —, wieviel naive Poesie hatte früher Ferdinand Raimund in seinen Wiener Zauberpossen gegeben, gegenüber diesem neuen Berliner Philisterlustspiel! Mangel an jeglichem Horizont und tieferem Gehalt, bare Poesielosigkeit und eingestandene literarische Wertlosigkeit, skrupellos kecke, aber lotterige und oberflächliche Mache, breite sogenannte Situationskomik und öde Possenmacherei, humorloses schnoddriges Gewitzel; dabei eine namhafte Dosis Gemütsroheit, ein schwächlich frivoles Spiel mit sittlichen Begriffen, oft eine absichtliche, aber feige Lüsternheit und Liederlichkeit, unter allen Umständen ein unbedenklicher Appell an die gedankenlose Unterhaltungssucht: das war der Grundcharakter dieser Bühnenfabrikate. Nur selten fand sich ein Zug von Gemüt und Humor, selten ein Zug von wirklichem dramatischen Leben. Adolf L'Arronge schien eine Zeitlang in possenartigen Volksstücken einen tieferen Ton anschlagen zu wollen, aber auch er verflachte sehr rasch wie mancher andere, der einmal vom Erfolg des Tages genossen hatte. Diese ganze Bühnenliteratur war so recht im Geiste des tonangebenden Berliner Protzentums der siebziger Jahre, und daß sie bis zum Ende des Jahrhunderts sich halten und, hundertmal von der ernsthafteren Kritik totgeschlagen, immer neu aufstehen konnte, zeigt, wie tief jene Entartung in die gebildeten Schichten sich eingefressen hat.

Aber auch auf anderen Gebieten der poetischen Literatur sah es in den siebziger Jahren nicht viel erbaulicher aus. Auch im Roman war der herrschende Tagesgeschmack nicht viel besser, obwohl er hier ein sehr ernsthaftes Gesicht aufsetzte. Hier kam nämlich vorzugsweise jener Bildungsdünkel zutage, jene oberflächliche Wissens- und Belehrungswut, jene kritiklose Altertümelei, jene dilettantische Vorliebe fürs Historisch-Archäologische. Das war der Boden, auf dem der sogenannte „Professorenroman" gedieh, der eigentlich keinem künstle-

rischen Bedürfnis sein Dasein verdankt, sondern dem Belehrungsbedürfnis des Publikums oder dem Bedürfnis eines Gelehrten, sich über die Ergebnisse seiner Wissenschaft vor einem weiteren Publikum in angenehmer Form auszusprechen. Hierzu bietet sich der Roman als die bequemste und beim Lesepublikum beliebteste Form, da man ja noch kein Dichter zu sein braucht um einen lesbaren und interessanten Roman zu verfassen und in dieser Form irgendwelches gelehrte Wissensmaterial leicht und unterhaltend einem Publikum einzugeben, das ernsthafte Studien zu machen nicht geneigt oder nicht in der Lage ist, aber doch gern von allem wissen möchte, was man gerade zur Bildung rechnet. Der leuchtende Typus dieser modischen Romanschreiberei, der mit Pauken und Trompeten den Riesenerfolg des Jahrzehnts feierte, war Georg Ebers (1837—1898). Er war eines jener kleinen Talente, die, wenn sie von einer Zeitströmung getragen werden, keinen Augenblick an ihrer großen Bedeutung zweifeln, in der Richtung, in der sie Mode geworden sind, eifrigst drauflosproduzieren, auf jeden Weihnachtstisch ihre schöngebundenen Sachen legen und gar nicht merken, wie sehr dabei auch die beschränkte produktive Begabung verflacht, die sie von Hause aus etwa besessen haben. Seine ägyptologischen und sonstwie altertümelnden Romane entsprachen gut jenen Kostüm- und Dekorationsbildern, die man etwa um dieselbe Zeit für Historienmalerei ausgab. Nur in dem Roman „Homo sum" schien sich Ebers einigermaßen über seine Linie heben zu wollen, aber es blieb nur ein vereinzelter Versuch. Mehr spezifisch poetisches Talent als bei Ebers fand sich bei Felix Dahn, geboren 1834, dem sein „Kampf um Rom" 1876 in die Gunst des Lesepublikums half. Vorher hatte er mit Lyrik, mit einer kleineren epischen Dichtung „Harald und Theano" und namentlich mit Balladen sich als einen Dichter ausgewiesen, den man etwa zum Durch-

schnitt der Geibelschen Richtung hätte rechnen können; dann aber erzielte er hauptsächlich durch die germanistisch-historische Erzählung größeren oder kleineren Umfangs seine Erfolge, von denen etwa zu erwähnen wären „Bissula", „Die schlimmen Nonnen von Poitiers", „Weltuntergang". In einigen Werken wie „Odhins Trost" und „Sind Götter?" versuchte er etwas tiefer in die altgermanische Weltanschauung hinunterzugreifen, in fast allen seinen Romanen ist er doch nicht bloß professorenhafter Darsteller alter Zeiten, sondern schreibt mit warmem Herzensanteil an den Gestalten deutscher Vergangenheit und mit Begeisterung für germanisches Wesen. Im übrigen aber hielt er sich doch ziemlich auf der Oberfläche, blieb der Pose nie ganz fern und geriet, als er einmal Mode geworden war, in die Vielschreiberei. Trotzdem darf man es als ein gewisses Verdienst Dahns betrachten, daß er das Interesse und die Phantasie des Durchschnittslesers, statt wie Ebers nach Ägypten und Syrien, auf die deutsche Urgeschichte und Mythologie gelenkt hat. Ein viel vertiefteres Talent als Ebers und Dahn war der Dresdner Professor Adolf Stern (eigentlich Ernst) (1835—1907). Er schrieb schon vor C. F. Meyer und dann gleichzeitig mit ihm historische Romane und Novellen. Sie reichen, obwohl anders geartet, an die C. F. Meyers hin und machen nicht etwa bloß historische Studien novellistisch zurecht, sondern geben den historischen Gehalt einer Zeit mit sicherem historischen Blick, trefflicher Technik und feingeformter Sprache in charakteristischen Gestalten höchst anziehend wieder. — Auf den Wegen von Ebers und Dahn wandelten mit mehr oder weniger Talent und Geist noch eine Reihe anderer Romanschreiber; poetisch betrachtet trug aber die ganze Gattung dieses Romans den Stempel des Kurzatmigen und Kurzlebigen, der Konzession an die dilettantischen Liebhabereien der Zeitbildung. An den poetischen Wert von Scheffels „Ekkehard", der zum unfreiwilligen Vor-

läufer dieser Gattung geworden war, reichte keiner jener Romane hin. Auch Scheffels „Trompeter" zog nun eine Reihe von Nachahmungen hinter sich drein, jenes lyrisch verbrämte epische Ding, das man „Sang", „Märe" oder dergleichen nannte, das auf lang hinein den Tummelplatz des Dilettantismus abgab und seiner Natur gemäß nur dann etwas Rechtes werden kann, wenn eine originale und bedeutende Persönlichkeit wie etwa Scheffel dahintersteht. Eine solche Persönlichkeit war aber der modeberühmteste Vertreter dieser Poesie nicht, der gefeierte Liebling derselben Kreise, die im Roman für Ebers schwärmten — Julius Wolff, der Dichter des „Till Eulenspiegel", des „Rattenfängers" (1875), des „Wilden Jägers" (1877) usw. Zwar fehlt es Wolff nicht an einem gewissen Maß von formal poetischem Talent, das ihm zur Kriegszeit einige bessere Gedichte wie „Die Fahne der Einundsechziger" gelingen ließ, er besitzt Versgewandtheit und weiß einen lyrisch sangbaren, manchmal volkstümlichen Ton anzuschlagen; und die Wahl seiner Stoffe wäre an sich nicht ungeschickt und hat jedenfalls zu seiner Beliebtheit mit beigetragen. Aber sowie man bei ihm tiefer schaut, erweist sich sein formales Talent eben als sehr formal, sein geistiger Gehalt an Poesie als dünn und arm, von bloßer Schilderung und Beschreibung überwuchert, das scheinbar Volkstümliche häufig als gemacht und gesucht; auch bei ihm ist mehr archäologisch drapiertes Kostüm als wirkliches Leben von menschlichem Fleisch und Blut. Aber solch poetische Nippsachen paßten damals zu den vom Tapezier hingestellten Zimmern im gotischen oder Renaissancegeschmack, die immer weniger von dem Innern und Persönlichen der Bewohner verrieten. Und wenn Julius Wolffs Dichtungen sich in der Gunst der Leser durch die Flut der modernen Dichtung hindurch gerettet haben und auch im 20. Jahrhundert in unzähligen Auflagen erscheinen, wenn die neuen Ver-

öffentlichungen Wolffs immer noch eine fast ebenso günstige Aufnahme erfahren wie die früheren, so beweist das zwar nichts für ihren dichterischen Wert, aber für den Geschmack der Leser, die immer noch lieber wohllautenden Mären und feuchtfröhlichen Geschichten aus deutscher Vergangenheit lauschen als all den Mißlauten und humorverlassenen Gegenwartsmelodien der modernen Dichtung. — Als Nippsachen darf man auch bezeichnen die Erzählungen des Mecklenburgers Heinrich Seidel (1842—1906); aber es herrscht in ihnen ein gesunder deutscher Geist und tiefes deutsches Gemüt, das mit Liebe dem Kleinleben und den verborgenen Schönheiten in Natur und Menschenseele nachging in einer Zeit, da man anfing, namentlich das Häßliche und Schlechte aufzusuchen, und in allen seinen Idyllen waltet ein behaglicher Humor. Die Gestalt des Leberecht Hühnchen darf sich getrost neben die bekanntesten humoristischen Gestalten von Jean Paul an stellen. Eine ähnliche, auf humoristische Darstellung des Kleinlebens bedachte Natur ist Heinrich Steinhausen (geb. 1838), doch geht er in Weltanschauungsfragen viel tiefer als Seidel, für den solche überhaupt nicht vorhanden waren. — Ursprünglich als Dichter nicht ernst genommen, ist Wilhelm Busch (geb. 1832) immer mehr anerkannt worden als ein ganz tiefgründiger, durchaus eigenartiger Humorist und Satiriker. Er hat eine ganz eigene Gattung humoristischer Dichtung geschaffen, die eine feststehende Form geworden ist und von vielen schwächlichen, sogar modern verderbten Nachahmern benutzt wird. —Die eigentliche Lyrik sodann, soweit sie nicht als bloße Verbrämung archäologischer Epen auftrat, als „Butzenscheibenlyrik", wie sie Paul Heyse genannt hat, begegnete in den siebziger Jahren geradezu der Verachtung. Zwar schossen unter den massenhaften Zeitschriften damals auch die „Dichterheime", „Dichterhallen", oder wie sie hießen, stark empor, aber das waren fast ausschließlich die Tanzböden

des lyrischen Dilettantismus, der ja keiner Zeit fehlt. Die wenigen wirklichen Lyriker, die damals abseits vom Tagesgeschmack ihrem persönlich wahren Erleben poetischen Ausdruck gaben, hatten unter völliger Nichtachtung, ja gelegentlich ausgesprochener Verachtung zu leiden; sie bekamen keine Fühlung mit der Zeit und zogen sich teilweise verstimmt zurück. Zur Schätzung der Lyrik bedarf's eben einer Innerlichkeit, die jener veräußerlichten Zeit allzusehr fehlte; man verlangte nach möglichst stofflichen Aufregungen und äußerlichen Effekten — und sie bot eben die „Butzenscheibenlyrik" auch noch, als sie sich von den epischen Goldschnittbüchlein loslöste, wie bei Rudolf Baumbach (1840—1905). Sein angeborenes Talent ist kräftiger, sachlicher, in mancher Beziehung gesunder als das Wolffs, auch seine kleinen Epen darf man um eine Stufe höher stellen. Aber in seiner Lyrik, die ihm hauptsächlich seinen Ruhm und seine Popularität verschafft hat, kommt er ähnlich wie Wolff dem archäologisierenden Bildungsgeschmack entgegen; auf seinen zwei Sammlungen von „Liedern eines fahrenden Gesellen" beruht recht eigentlich seine Beliebtheit. Auch da findet sich jene Scheffel abgelauschte Art: der Dichter spricht Gefühle und Stimmungen nicht selbst aus, sondern legt sie einem jener fahrenden Leute aus früheren Jahrhunderten in den Mund, deren lockeres, lustiges Wanderleben so recht geeignet scheint, einer lustigen, wein-, lied-, liebes- und wanderfröhlichen Stimmung zum Ausgangspunkt und Hintergrund zu dienen. Was dabei gelegentlich namentlich an humoristischen Werten herauskommen kann, hat eben Scheffel gezeigt, und auch einige Baumbachsche Lieder dieser Art mag man sich ja zur Abwechslung gerne gefallen lassen. Wenn aber dergleichen zur nachgeahmten Manier wird, so ist doch bald die Unwahrheit da.

So stand es also auf allen Gebieten der Poesie jener Zeit

so ziemlich gleich; auf allen war die Ausbeute an bleibenden poetischen Werten gering genug — soweit eben das in Betracht kommt, was der Zeit eigentümlich und gemäß war. Andere Erscheinungen wurden totgeschwiegen oder totgelärmt und kamen im besten Fall erst zur Geltung, als das Hochwasser der Zeit verlaufen war. Zu diesen gehörte in erster Linie einer der wenigen bedeutenden Dramatiker, die das letzte Drittel des Jahrhunderts überhaupt hervorgebracht hat, dessen wichtigste Werke meist aus den siebziger Jahren stammen, aber damals noch so gut wie keine Würdigung fanden. Es ist der 1839 geborene und 1889 gestorbene Wiener Ludwig Anzengruber. Anzengruber hat in den siebziger Jahren, als man sich um seine Dramen nicht viel kümmern wollte, und später noch, auch Erzählungen und Romane geschrieben, in denen er das Leben des österreichischen Volkes mit viel Echtheit und Treue, mit scharfer Charakterisierungskunst darstellte, wenn auch nicht ohne Tendenz und manches bloß Reflektierte; er war auch nicht ohne lyrische Begabung, aber der Schwerpunkt seines Talents und seiner poetischen Leistungen liegt doch im Drama. „Volksstücke" können Anzengrubers Dramen insofern heißen, als er seine Stoffe vorzugsweise dem Leben des Volks im engeren Sinne entnimmt, sich vielfach des Dialekts bedient, seine Stücke teilweise „mit Gesang" ausstattet, auch eine gewisse Neigung zum Theatralischen nicht verleugnen kann. Aber das ist doch nicht das Wesentliche an seinen Dramen, vielmehr nur ihre Besonderheit, die freilich auch wieder besondere Reize mitbringt. Wesentlich ist vielmehr, daß Anzengruber ein geborener Dramatiker war, der seine Konflikte mit Sicherheit aus den Tiefen des menschlichen Lebenswillens heraufzuholen wußte und ebendadurch seinen scheinbar beschränkten Stoffen und Formen ins Weite half. Anzengruber senkt all seine ausschlaggebenden Konflikte in den sicheren Grund des Ge-

wissens hinunter; mag dieses noch so einfach, ja roh sich äußern, mag es in den beschränktesten religiösen Formen sich selbst zum Bewußtsein kommen: es ist das unverborgene ethische Lebensgesetz im Menschen, das sich in seinem Willen und seinem Geschick zur Geltung bringt, aus aller Beschränkung und Verdunkelung sich immer wieder zur Freiheit herausringt, tragisch oder komisch, jedenfalls aber auf dem Wege wirklich dramatischer Konflikte. In der wirren Auflösung der sittlichen Begriffe, in der krankhaften Sucht nach Umwertung der ethischen Werte, die sich im letzten Vierteljahrhundert immer aufdringlicher in der Literatur breit gemacht hat, wirkt die gesunde ethische Sicherheit, der kraftvolle Gewissensernst Anzengrubers in seiner schlichten Natürlichkeit und natürlichen Weitsichtigkeit ebenso erfreulich, wie seine dramatische Sicherheit und seine im guten Sinn volkstümliche dramatische Technik angenehm absticht von all dem unsichern Experimentieren, in dem unser modernstes Drama herumgetastet und sich abgehastet hat. Überdies gehört auch Anzengruber als Dramatiker und als Erzähler noch zu jenen älteren deutschen Dichtern, die einen gesunden, wenn auch bis zum Naturalismus vorschreitenden Realismus längst als persönlichen poetischen Besitz hatten, ehe man durch Anlehen bei Franzosen, Russen und Skandinaviern eine Theorie des Realismus und Naturalismus zusammenscharrte, nach der von nun an alle Poesie gemacht werden sollte. Als man freilich den naturalistischen Zug bei Anzengruber allmählich merkte, namentlich in seinem „vierten Gebot", da stürzte man sich mit Eifer auf ihn und hob ihn in einer übertriebenen Weise auf den Schild, die dann wieder den Widerspruch herausforderte. Und demgegenüber muß zugegeben werden, daß durchaus nicht alle Dramen Anzengrubers gleichwertig sind, daß sogar gründlich mißlungene drunter sind. Aber wenn bei einer scharfen kritischen Sich-

tung nur die Dramen „Der Pfarrer von Kirchfeld", „Der Meineidbauer", „Die Kreuzelschreiber", „Der G'wissenswurm" und etwa noch „Das vierte Gebot" übrigblieben, so könnten schon diese fünf genügen, Anzengruber seinen Platz in der ersten Reihe der neueren Dramatiker anzuweisen. „Die Kreuzelschreiber" und „Der G'wissenswurm" sind in aller Beschränkung ihrer Stoffwelt wirkliche Komödien, ein wahres Labsal in all dem Elend des modernen Philisterlustspiels. Ihre Konflikte sind im letzten Grunde sehr ernst, sind eben Gewissenskonflikte und reichen damit über die bäuerlichen Lebenskreise hinaus, in denen sie sich vollziehen; aber sie werden nicht tragisch angefaßt und ausgetragen, sondern komisch, ihr innerer Widerspruch führt nicht zur leidvollen Lebenszerstörung, sondern zur heiteren Befreiung vom Leiden. In den „Kreuzelschreibern" ist es die von pfäffischer Herrschsucht auferlegte Verkehrung der natürlichen und sittlichen Lebensverhältnisse in Ehe und Familie, was sich in seiner ganzen Heillosigkeit offenbart, aber zugleich auch in seinem komischen inneren Widerspruch, und dessen anschaulich gezogene Konsequenzen lösen den Konflikt noch zur rechten Zeit. Auch im „G'wissenswurm" handelt sich's um eine Verwirrung des Gewissens durch religiöse Motive, und die heitere Befreiung aus den Widersprüchen erfolgt durch die anschauliche Vorführung der heilenden und sühnenden Kraft, die das Leben selbst in sich trägt, wenn nur der sittliche Wille des Schuldigen aus seiner bequemen Erschlaffung sich aufzuraffen vermag. Verwandte Probleme werden im „Pfarrer von Kirchfeld" und im „Meineidbauer" tragisch angefaßt; in dem ersten dieser Dramen, mit dem Anzengruber überhaupt zuerst auftrat, ist freilich das Tragische noch einigermaßen mit Rührung durchsetzt, auch tritt die Tendenz etwas zu deutlich hervor; aber der tragische Widerspruch in dem Leiden des Pfarrers ist insofern doch

echt, als selbst der höchste Aufwand an ethischer Entsagungskraft die Lebenszerstörung nicht aufhalten kann, die für ihn aus der (vom Wurzelsepp scharf erkannten) unlöslichen Verbindung zwischen Mensch und Priesterkleid kommt. Noch überzeugender und objektiver hingestellt ist die tragische Konsequenz, mit der der „Meineidbauer" an sich selbst zerbricht, weil seine bäuerlich trotzige Kraftnatur ihm so wenig, wie einem Macbeth seine Herrennatur, gestattet, auf die Früchte seines Verbrechens zu verzichten, so furchtbar er darunter leidet. Und was in dieser Bauerntragödie an theatralischen Effekten zu viel getan wird, das wird reichlich aufgewogen durch die sichere und tiefbohrende bäuerliche Psychologie und Gewissenssophistik, mit der der Charakter des Meineidbauern sich entfaltet. Das ist das Gesunde in diesen Tragödien und Komödien, wie man sie doch wohl, trotz manchen Widerspruchs, nennen darf, daß es wirklich kraftvolles Leben ist, was da leidet und kämpft und entweder der unvermeidlichen Lebenszerstörung verfällt oder durch die komische Auflösung der Widersprüche gerettet wird. Nicht mehr der Fall ist das im „vierten Gebot": hier ist schon großstädtisch angefaultes und zerfressenes Leben, das deswegen nicht mehr tragisch wirken kann, weil es unrettbar verlumpt ist und daher höchstens traurig stimmen kann. So hoch man deswegen die sichere und ungezwungene Lebensdarstellung veranschlagen mag, die Anzengruber auch in diesem, dramatisch übrigens sehr locker gebauten Drama bewährt hat, so ist es doch keine Tragödie und steht nicht mehr auf der Höhe des „Meineidbauern". Andererseits ist es aber sehr begreiflich, wie trotzdem und gerade deswegen die moderne naturalistische Richtung dahin kommen konnte, gerade dieses Anzengrubersche Drama am höchsten zu stellen und über Gebühr zu preisen. Daß Anzengruber auch in dieser Richtung schon lange vor dem Aufkommen des „konsequenten" Naturalismus so viel

oder mehr konnte als seine gerühmtesten Vertreter, zeigt allerdings das „vierte Gebot". — Zusammen mit Anzengruber pflegt man den 1843 geborenen Steiermärker P. K. Rosegger zu nennen, aber auch hier wieder, wie so häufig bei derartigen Zusammenstellungen, geht das Gemeinsame nicht sehr tief. Rosegger ist mehr als Anzengruber in die Mode gekommen, und dazu hat auch beigetragen, daß in unserer alles biographisch Interessante durchstöbernden Zeit das Publikum rechtzeitig genug mit dem Lebens- und Entwicklungsgang dieses liebenswürdigen und gesunden Dichters und Erzählers bekannt gemacht wurde. Auch er ist von den siebziger Jahren an abseits vom Modestrom aufgekommen, eine Reihe seiner Werke stammen freilich erst aus den achtziger oder neunziger Jahren; auch er wurzelt wie Anzengruber im gesunden Heimatboden und hat sich dadurch auch in ungesunder Zeit gesund erhalten. Mit der angeborenen Poetenkraft hält bei Rosegger die Fähigkeit künstlerischer Aus- und Durchgestaltung doch nicht gleichen Schritt, und das poetisch Gesunde und volkstümlich Echte ist nicht immer genug verbunden mit eindringender Bewältigung der gestellten Lebensfragen; auch überschätzt er zuweilen mit einer bei seinem autodidaktischen Entwicklungsgang und seiner verhältnismäßig raschen Berühmtheit begreiflichen ehrlichen Naivität die Wichtigkeit dessen, was er bringt, begnügt sich leicht damit, daß er's bringt, ohne genug nach dem künstlerischen Wie zu fragen oder nach der tieferen Bedeutung, die das auch für andere haben mag, was ihm interessant ist. Und so hat er im Grund auch etwas zu viel geschrieben. Aber mit einem wirklichen Dichterauge ist er doch auf die Welt gekommen, und mit ihm schaut er auch in die Welt, nicht mit dem büchernen Verstand; das meiste und jedenfalls das Beste, was er gibt, kommt aus seinem Innern, aus eigenem Erleben und Schauen, aus einer fortschreitenden

Vertiefung seines Gemüts- und Geisteslebens, aus einer innerlich wahren Persönlichkeit, die von der oberflächlichen Bildung des Tages, dem ungesunden, vielgeschäftigen Treiben des modernen Literatentums nicht krank gemacht werden konnte. Die breiteste Wirkung unter seinen Werken haben neben seinem etwas locker komponierten größeren Erstlingswerk von 1875 „Die Schriften des Waldschulmeisters" seine vielen kleineren Erzählungen und Skizzen getan. Das Schwächste, was er an größeren Werken geschrieben hat, ist wohl sein Roman „Martin, der Mann", viel besser ist „Jakob der Letzte", „Das ewige Licht", am tiefsten geht er in seinem „Gottsucher": so viel ungelöste Fragen da übrigbleiben mögen, für deren Bewältigung Roseggers philosophische Kraft nicht ausreicht, es geht doch ein Zug ins Große durch diese religiöse Problemdichtung, und in der Tiefe grollt etwas von echt germanischem Bauern- und Heidentrotz.

Unter den Dichtern, welche vom wüsten Markt der siebziger Jahre von vornherein in den Winkel geschoben wurden und dann später unter dem Lärm der „Jungen" als „Alte" nicht mehr recht zum Wort kommen konnten, ist einer der originellsten, aber am wenigsten bekannten der schwäbische Lyriker und Humorist Eduard Paulus, 1837 in Stuttgart geboren, gestorben daselbst 1907, als Altertumsforscher weit bekannt. In irgendwelcher literarhistorischen Rubrik läßt er sich nicht unterbringen; als Dichter ist er in Ernst und Humor ausschließlich Lyriker, und zwar von jener ursprünglichen Art, die nicht reflektiert aufs Dichten ausgeht, sondern gar nicht anders kann, als von dem ganzen inneren Leben fortwährend sich lyrische Rechenschaft zu geben. Daß dabei nicht jedes lyrische Gedicht gleichwertig ausfällt, versteht sich — es kommt darauf an, wie tief gerade die inneren Quellen springen. Ein bis zur Lebensverneinung gehender schwer-

mütiger und schwerblütiger Ernst der Weltauffassung mischt sich in diesem Schwaben mit der naiv freudigen Lebensbejahung eines guten Gemütes in einer Weise, die notwendig den Humor erzeugen muß. Dieser hat bei Paulus, ähnlich wie bei Mörike und Friedrich Vischer, oft etwas spezifisch Schwäbisches an sich, das man außerhalb Schwabens nicht sofort versteht, ist oft geradewegs schwäbisch eigensinnig; und wer diese Art noch nicht kennt, weiß zuweilen im ersten Augenblick nicht, was Ernst oder Spaß ist, versteht namentlich das humoristische Sich-dumm-stellen des Schwaben nicht, nimmt etwa auch einen Ausdruck ernsthaft für banal und abgegriffen, der mit humoristischer Absicht sich trivial gibt. Daß dies meist nur Spaß ist, merkt man bald, sowie man in den ernsten Gedichten von Paulus die Originalität des bildlichen Ausdrucks wahrnimmt, welche die Stimmungen der poetisch beseelten Natur mit den Spuren der Geschichte und Kulturgeschichte und namentlich mit den Eindrücken von Kunst und Altertum in eins zu arbeiten weiß. So gutmütig und harmlos närrisch sein Humor sein kann, so wird er doch auch nicht selten zur grimmigen Satire, namentlich wenn der Zorn des Patrioten gegen die Mißbildungen und Fälschungen deutschen Wesens sich regt und rücksichtslos draufschlägt; daß Paulus sich damit keine Freunde unter den literarischen Modegeistern schaffen konnte, ist freilich verständlich. Seine „Gesammelten Dichtungen" sind 1892 erschienen, es sind ihnen aber bis auf die neueste Zeit noch einzelne Dichtungen nachgefolgt, die keine Abnahme seiner poetischen Kraft, vielfach sogar eine erhöhte Reife des Gehaltes und der Form zeigen. Nicht minder originell als Paulus ist der schwäbische Bauer Christian Wagner, 1835 geboren, keineswegs ein sogenannter Naturdichter, vielmehr ein ganz aus dem Heimatboden gewachsenes, bild- und sprachkräftiges lyrisches Talent, das gewisse ihm innerlich

wahlverwandte Bildungselemente in sich aufgenommen und sie mit der Naturandacht und der religiös-philosophischen Grübelei des Schwaben einzigartig verarbeitet und verbunden hat. — Daß Dichter wie Eduard Paulus und andere, die sich von der Entartung der siebziger Jahre frei gehalten hatten, auch in den beiden letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts nicht oder nur schwer zu einiger Geltung kommen konnten, lag nicht nur an etwaigen individuellen Ursachen, die ja dabei immer mitspielen. Es sind vielmehr manche sozusagen zwischen zwei Stühlen niedergesessen, bis auf weiteres wenigstens, weil sie weder dem Modegeschmack jener Zeit genehm sein konnten, noch auch später, von der Mitte der achtziger Jahre an, sich der neuen Zeitrichtung anbequemen konnten, welche sich rasch der Literatur bemächtigte und sich als „die Moderne“ fast ausschließlich das Wort zu verschaffen wußte.

Sechster Abschnitt.

„Die Moderne“.

Gegen die Mitte der achtziger Jahre waren die allgemeinen Stimmungen im geistigen Leben der Nation allmählich ziemlich anders geworden, als sie zehn Jahre vorher gewesen waren. Gehäufte Schwierigkeiten und Verdrießlichkeiten in der inneren politischen Weiterentwicklung des Deutschen Reiches, zunehmende Verbissenheit und Verbohrtheit eines überlebten Parteitreibens, zeitweiliger Niedergang des wirtschaftlichen Lebens trugen das Ihrige dazu bei, eine verdrießlich pessimistische Stimmung zu erzeugen, die von dem mit verhängten Zügeln einherjagenden Optimismus der siebziger Jahre wunderlich abstach. Theoretisch war freilich eine pessimistische Strömung schon früher zu be-

merken gewesen; der Pessimismus als philosophisches System hatte zwar bei Lebzeiten Schopenhauers, der 1860 starb, noch wenig Beachtung gefunden, jetzt aber hatte er durch Eduard von Hartmann und andere eine neue Auflage erhalten und war allmählich Modephilosophie geworden. Doch war die theoretische Lebensverneinung noch eine Zeitlang ganz gemütlich neben tatsächlichem Lebensgenuß und materialistischer Lebensausnützung hergegangen; in den achtziger Jahren dagegen begann die Theorie auch praktisch zu werden, wenigstens in Form einer weitverbreiteten Lebensstimmung, einer weltverneinenden Laune, die überall alles nur schwarz, überall vorzugsweise das Schlechte und Gemeine zu sehen geneigt war und mit Vorliebe den Finger darauf legte. Derartige Stimmungen wurden verstärkt durch das immer mächtigere Umsichgreifen der Sozialdemokratie und ihrer Lehren; die grundsätzliche Verneinung der bestehenden Gesellschaftsordnung, die bewußte und absichtliche Schürung der Unzufriedenheit, die kolossalen Übertreibungen des wirklich vorhandenen Elends, der immer wilder auflodernde Klassenhaß, auch das von ferne auftauchende Gespenst eines großen Umsturzes — das und dergleichen förderte in weiten Kreisen, weit über die von der Bewegung zunächst ergriffene Lohnarbeiterschaft hinaus, einen Stimmungszustand der Unruhe und Unbehaglichkeit, der Verdrießlichkeit und Unzufriedenheit. Und einen besonderen Stachel erhielten derartige Stimmungen noch durch den aus dem vorhergegangenen Jahrzehnte herüberwirkenden Geist maßloser Begehrlichkeit. Aus solchen Katzenjammerstimmungen nach dem vorhergegangenen Rausche erklären sich nicht nur die literarischen Erscheinungen, welche direkt den Geist einer verdrossenen und lebensmüden Resignation atmen, gelegentlich verbunden mit einem verzweifelten Lechzen nach Genuß — aus diesen Stimmungen ist dann indirekt auch das gekommen,

was von der zweiten Hälfte jenes Jahrzehnts an als eine neue Literatur sich ankündigte. Denn unter solchen Stimmungen und Einflüssen war allmählich ein noch sehr junges Geschlecht erwachsen, das die deutschen Zustände vor 1870 nicht mehr aus Erfahrung kannte, auch den Krieg und seine nationale Erregung und Erhebung wenigstens nicht mit reifem Bewußtsein erlebt hatte, ein Geschlecht, das vom Leben der Nation nur die gegenwärtigen Früchte kannte, aber nicht den Baum, auf dem sie gewachsen waren. Dieses Geschlecht hatte gerade in den unseligen siebziger Jahren mit ihren Ansprüchen und Begehrlichkeiten, mit ihrer protzigen Flachheit seine Jugendeindrücke bekommen und sah sich nun mit eben erwachtem Bewußtsein hineingestellt in eine Zeit des Katzenjammers und der pessimistischen Weltbetrachtung — hineingestellt einerseits mit allem Begehren der Jugend nach Leben, Genuß und Tat und doch andererseits schon angekränkelt von den Einflüssen einer entarteten Zeit, von Frühreife und Überreife, zum Teil geradezu von großstädtischer Fäulnis und Naturlosigkeit. Und es sah sich umbrandet von der großen sozialen Flut, hörte die Lehre, daß die sozialen Interessen die wichtigsten oder gar einzig wichtigen seien, daß Massenelend und Klassenkampf die treibenden Kräfte der Geschichte seien, und was dergleichen war. Dieses Geschlecht war jetzt herangewachsen, stand an der Pforte des Mannesalters, am Eintritt ins Leben und Wirken, auch am Eintritt in die Literatur — und aus diesem Geschlecht kamen die ersten Verkündiger einer angeblich neuen Literatur, einer sogenannten „Literaturrevolution", die sich dann zu dem auswuchs, was man später „die Moderne" schlechtweg genannt hat.

Jene pessimistischen Launen sprachen sich hauptsächlich lyrisch aus, ließen aber auch in Drama und Roman ihre Spuren. Es waren noch nicht die Jüngsten, welche sich

zuerst auf diesen Ton stimmten; schon am Ende der sechziger und in den siebziger Jahren war etwas davon erklungen, zum Beispiel in Eduard Grisebachs Tanhäuserdichtungen, deren Sinnlichkeit den Katzenjammer schon vorwegnahm; dann wurde der Ton weitergegeben von Lyrikern wie Hieronymus Lorm, Dranmor, Ada Christen und anderen meist mittleren Begabungen. Im ganzen handelte sich's da um eine Lyrik, die formell manches Schöne brachte, wenn auch nicht viel, was über die subjektiven Stimmungen der Dichter oder die Zeitstimmung hinaus von Bedeutung wäre. Dem Gehalt nach zeigte sich in dieser Art von Poesie eben jene Mischung von zuweilen geistvoller Lebensmüdigkeit und schwüler Sinnlichkeit, von Lebensverneinung und hastigem Lebens- und Genußbegehren; es war etwas dabei von dem ans Blasierte streifenden vornehmen Kultus des eigenen Ichs als des Daseinsmittelpunktes, etwas Romantik stak noch darin, etwas Lord Byron vielleicht und sehr viel Nachklang von Heine, man nahm gelegentlich eine Faustpose an und schillerte wieder nach Don Juan hinüber — der Eindruck eines gewissen Kokettierens mit Lebensmüdigkeit und Weltleid ließ sich nicht immer abweisen. Aus der Lyrik ins Drama und in den Roman übersetzt, mit Verwesungsraffinement und Schauersensation durchsetzt, siech und matt, scherbenhaft und doch auf Knalleffekte arbeitend trat dieser Pessimismus bei Richard Voß auf. Ein dem allem verwandter Zug zeigte sich aber zeitweilig auch bei zwei gleichalterigen Dichtern von niederdeutscher Abstammung, die nach Oberdeutschland verschlagen wurden, Adolf Wilbrandt und Wilhelm Jensen, beide 1837 geboren. Ihre poetische Tätigkeit gehörte zum guten Teil schon den siebziger, ja dem Ende der sechziger Jahre an, ihre Persönlichkeiten hatten aber eigentlich nichts mit dem optimistischen Schwindel jener Zeit zu tun; es war noch etwas von der Art der jüngeren Münchener

in ihnen und doch wieder etwas, was nach den beginnenden Erkrankungen der Zeit hinüberwies — bei Wilbrandt, namentlich in seinen Römerdramen, etwas von Hamerling; in Jensens Romanen, auch in seiner Lyrik — wohl eine gewisse Verwandtschaft mit seinem Landsmann Storm, aber ohne dessen Lebensgesundheit und künstlerische Geschlossenheit. Und dann doch ein starker Hang zum Pessimismus, der in den achtziger Jahren bei beiden noch stärker heraustrat, bei Wilbrandt später, etwa von seinem „Meister von Palmyra" an allmählich überwunden zu sein schien. Jensen hat stets rasch und sehr ungleich produziert und so das einemal Wertvolles, vielleicht sogar Bleibendes geschaffen, das anderemal ist er höchstens auf den Durchschnitt der Erzählungs- und Unterhaltungsliteratur gekommen. Adolf Wilbrandt, ebenfalls sehr produktiv, nimmt in seinen Romanen gerne Fragen auf, die die Zeit beschäftigen, und sucht sie in geschickt verschlungenen persönlichen Konflikten mit gedankenvollen, geistig gesunden Erörterungen zu lösen.

Bezeichnend war aber auch, daß gerade am Anfang der achtziger Jahre der Sieg Richard Wagners im Zeitbewußtsein entschieden war. Das Jahr 1882 brachte die Parsifalaufführung in Bayreuth, im Jahre darauf starb Richard Wagner, seine unbedingten Anhänger aber glaubten, nun sei die Kunst und Poesie der Zukunft begründet, Richard Wagner bedeute in dieser Hinsicht etwa dasselbe, was Bismarck für das politische nationale Leben der Nation bedeutet. Aber man braucht nicht zu den wütenden Gegnern Wagners zu zählen, um den Irrtum einzusehen, der in dieser Auffassung steckt und sich wohl schon noch einige Zeit halten wird; man kann die Bedeutung Wagners, namentlich für die Geschichte der Musik völlig gelten lassen und doch erkennen, daß und warum Wagner in seiner Gesamterscheinung doch weniger ein Prophet der Zukunft war, als vielmehr

ein besonders charakteristischer Künder des Geistes einer ablaufenden Zeit, mehr Abschluß und Zusammenfassung des Vergangenen als Anfang des Neuen. In seiner Weltanschauung wollten seine Verehrer eine Art Religion der Zukunft finden, und doch lassen sich die romantischen und jungdeutsch revolutionären Mischungsbestandteile in ihr so wenig verkennen, wie namentlich die Einflüsse der ganzen pessimistischen Zeitrichtung. Es ist ein fortwährendes Hin und Her zwischen Lebensverneinung und stark sinnlichem Lebensbegehren, der Lebenswille sucht einerseits mit revolutionärer Rücksichtslosigkeit sein Recht bis ins Schwüle oder Brutale des Sinnengenusses, schlägt aber andererseits doch immer wieder aus dem Trotz ins Verzagen um, dämmert aus den Anläufen der Kraft in resigniertes Erlöschen hinüber und langt endlich bei einem Erlösungsmystizismus an, der mehr wie ein müdes Zurückschielen nach der Romantik aussieht, als wie ein keckes Vorausschauen eines deutschen Zukunftsglaubens. Diese Weltanschauung hat nun Wagner in seinen Kunstwerken freilich in nationale oder wenigstens national scheinende Sagenstoffe hineingelegt, sogar in den Nibelungenstoff; aber im Stoffe liegt das Nationale noch nicht, es kommt auf den Geist und die Weltanschauung an, die sich darin ausspricht. Ein starkes Maß von bewußt deutschem Denken und Wollen läßt sich denn auch Richard Wagner keinenfalls absprechen; aber teils ist es mit anderen Elementen durchsetzt, die oft, namentlich im „Tristan" bedenklich keltoromanisch anmuten, teils ist es eben pessimistisch durchkränkelt, und das hat selbst in den „Nibelungenring" einen fremden Zug gebracht. — Auch die Ästhetik Wagners, die für sein Schaffen und seine Wirkungen von wesentlicher Bedeutung ist, weist eher nach rückwärts als nach vorwärts. Es kann nicht als ein Gewinn für die Ästhetik veranschlagt werden, wenn sie prinzipiell wieder hinter den „Laokoon" zurückgeworfen wird,

indem die historisch gewordenen Grenzen der Künste wieder verwischt werden, wenn auch in neuer Art. Es lag ein gut Stück romantischer Begriffsverwirrung in der Wagnerschen Ästhetik und sie wurde noch dadurch gesteigert, daß auch hier die Schopenhauersche Auffassung, seine Auffassung von der Musik zum Vorschein kam: weil nach Schopenhauer die Musik am meisten geeignet sein soll, dem Lebenswillen objektiven Ausdruck zu geben, und weil Wagner den Lebenswillen mit Vorliebe unter der Bewußtseinsschwelle sucht, wohin freilich die Musik tiefer wühlen kann als das Wort, so wurde ihm die Musik zum allesbeherrschenden Kunstmittel in dem erstrebten Gesamtkunstwerk. Er suchte sie allerdings dem dramatischen Zweck, von dem sie die frühere Oper losgelöst hatte, wieder ein- und unterzuordnen, aber, indem er ihr doch die Hauptaufgabe zuwies und sie als unentbehrlich überall zu den anderen Ausdrucksmitteln der dramatischen Kunst hinzubrachte, erzeugte er eine Häufung der Kunstmittel, eine Überlastung und Überreizung, welche die ästhetische Gesamtwirkung nur schädigt und namentlich dem Wort seine Wirkung verkümmert. Wagner hat auf diese Weise nicht nur überhaupt sein Teil zu dem modernsten Wirrwarr der ästhetischen Begriffe beigetragen, sondern auch die musikalische Überreizung und die grenzenlose Überschätzung der Musik in unserem Kulturleben gefördert, die nachgerade als förmliche Kalamität empfunden wird. — Übrigens entsprang Wagners Theorie nicht nur seiner an Schopenhauer sich anschließenden Welt- und Lebensauffassung, sondern auch dem individuellen Mischungsverhältnis seiner künstlerischen Begabung, dem Verhältnis zwischen seinem musikalischen und seinem poetischen Können. Denn er war eben doch mehr Musiker als Dichter, und der Ausfall an poetischer Kraft mußte auf musikalischem Wege gedeckt werden, theoretisch wie praktisch. Wagner besaß gerade so viel poetische

und dramatische Fähigkeit und so viel Sinn fürs Theatralische, als er brauchte, um sich für seine Musikdramen Textbücher herzustellen, die weit über den Durchschnitt der übel beleumundeten Operntexte hinaus ins Gebiet der dramatischen Poesie hinübergriffen. Er war sogar, wie sein „Ring des Nibelungen" beweist, befähigt, eine in ihrer Art großzügige dramatische Komposition zu schaffen, an der freilich die Reflexion mehr Anteil hatte als die unmittelbar schauende Phantasie. Aber was er nun von persönlichem Leben in Handlungen und Gestalten hineinzulegen hatte, das kam doch mehr mit musikalischen als poetischen Mitteln zum Ausdruck; das volle poetische Eigenleben fehlt seinen dramatischen Gebilden. Rein als Dichter genommen, würde Richard Wagner nicht eben viel bedeuten; als Musiker, Ästhetiker und durch den besonderen Weltanschauungsgehalt seiner Werke war er eine bedeutende und charakteristische Erscheinung aus der Zeit und für die Zeit — ob für eine fernere Zukunft, das ist zum mindesten fraglich. Denn der Geist, der aus ihm spricht, hat in verschiedenen wesentlichen Beziehungen allzuviel Gemeinsames mit dem Geiste einer erkrankten Zeit, dessen Überwindung gerade eine der dringendsten Aufgaben und notwendigsten Bedingungen für unsere nationale Zukunft ist.

Um die Mitte der achtziger Jahre konnte es nun scheinen, als ob ein junges Geschlecht grundsätzlich und kraftvoll, wenn auch vielleicht noch etwas unreif, all die Krankheits- und Entartungserscheinungen ausstoßen wolle, welche bis dahin am deutschen Wesen gezehrt hatten. Eine „Literaturrevolution" wurde angekündigt, und es vollzog sich in der Tat etwas dergleichen. Aber das junge Geschlecht, das die Gesundung bringen wollte, war eben jenes Geschlecht, das gerade in der schlimmsten Krankenluft erwachsen war; es fehlten ihm die eigenen Gesundungskräfte, und im Gefühl

davon riß es Türen und Fenster weit auf, um die vermeintlich gesunde Luft des Auslandes hereinzulassen, und merkte nicht, daß diese nur neue Krankheitskeime mitbrachte. Und so wurde vorläufig nicht viel besser, manches schlimmer, und der ganze Rest des Jahrhunderts erschöpfte sich literarisch in Ansprüchen und Experimenten, im besten Fall in Anläufen und Ansätzen. — Das Signal zu der sogenannten Literaturrevolution wurde im Jahr 1884 gegeben durch ein lyrisches Sammelwerk „Moderne Dichtercharaktere" betitelt, zusammengesteuert von jungen Studenten und einigen älteren Herren. Sein poetischer Gehalt war nichts Ungewöhnliches, und es ist bald verschollen. Aber die Vorrede verkündigte mit verblüffender Keckheit den Beginn einer völligen literarischen Umwälzung und erweckte ein Echo von allen Ecken und Enden des jüngsten und allerjüngsten Deutschlands; es erhub sich ein fürchterlicher Lärm aus Dutzenden von jungen Kehlen, von dem zwar das größere Publikum vorläufig keine Notiz nahm, der aber mancher erbeingesessenen Größe im deutschen Dichterwald übel in die Ohren gellte. Und das A und O des Lärms war nichts Geringeres als die Behauptung, die ganze deutsche Literatur sei faul und nichtsnutzig, die „Alten" seine tot bei Lebzeiten, das „jüngste Deutschland" wisse erst, was wahre Poesie sei, und werde es durch Taten zeigen. Der Bakkalaureus aus dem zweiten Teil des „Faust" stand in seiner ganzen originalen Pracht vor der erstaunten Mitwelt. Für einen kühlen Beobachter war das ja ganz hübsch, man erlebte nun auch wieder einmal einen literarischen „Sturm und Drang" und konnte begierig sein, was diesmal dabei herauskomme. Auch hatte die Kritik, welche die Jünglinge am Alten übten, in vielen Punkten unzweifelhaft recht — nur daß so ziemlich alles, was sie Richtiges beibrachten, von anderen, älteren Leuten auch schon gedacht und gesagt worden war, nur weniger

anmaßend und grob. Daß die Jugend keinen Respekt vor der herrschenden Literatur haben konnte, die sie aus der unmittelbar vorangegangenen Zeit der flach optimistischen und pessimistischen Entartung vorfand, war ebenso begreiflich, wie es verzeihlich war, daß die Jugend gleich das Kind mit dem Bad ausschüttete und das Gesunde und Tüchtige nicht sah, das doch auch noch da war. Auch die Geibelsche Richtung und ihre noch im Besitz befindlichen älteren und jüngeren Vertreter boten ja Anlaß zur Kritik, zur Klage über bloß formales Schönmachen, zum Wunsch nach kräftigerem, urwüchsigerem poetischen Gehalt. Und das hergebrachte Gerede vom Epigonentum, das die Literaturgeschichte mit Goethes Tod abschloß, die alexandrinische Verhimmelung, der einseitig philologisch-historische Kultus der Klassiker, den die Philologenschule Wilhelm Scherers in noch höheren Schwung als vorher gebracht hatte und der in den Ausschreitungen der Goethephilologie sein abschreckendstes Gesicht zeigte — auch das und dergleichen war ja geeignet, eine unvergorene Jugend zu keckem pietätlosen Absprechen und unhistorischem Verwerfen des Alten zu stimmen. Vollends aber das, was sich an sogenannter schöner Literatur von den siebziger Jahren her durch die Familienblätter, illustrierten Zeitschriften und Feuilletons wälzte, litt ja allerdings zum überwiegenden Teil an der Verlogenheit, der schwächlichen ästhetischen und ethischen Heuchelei und teilweise sogar an der versteckten Lüsternheit, über welche die Jugend so bewegliche Klage führte. In dem allem konnte man sie begreifen oder ihr sogar recht geben. Was aber nicht nur die unmittelbar angegriffenen älteren Anwohner des Parnasses ärgerte, sondern auch anderen reiferen Leuten auf die Länge mißfallen mußte, das war die groteske und ganz humorlose Ungezogenheit, in der sich die lautesten Stimmführer der Jungen gefielen, die Roheit, mit der jeder

Gegner wütend angefallen wurde, der Gassenton, der immer mehr in der neuen Literatur einriß, die schülerhafte Anmaßung eines ganz unreifen Theoretisierens, zu der die oft komische Unwissenheit in literarhistorischen Dingen und die Geringfügigkeit der tatsächlichen eigenen Leistungen in einem sonderbaren Mißverhältnis standen, das unduldsame literarische Partei- und Reklamewesen, mit dem die Jüngsten die schlechten Überlieferungen der siebziger Jahre fröhlich fortsetzten. Und noch etwas mußte auch billige Beurteiler anwidern: die Unflätigkeit und Schamlosigkeit, die bald als ein Zeichen poetischen Mutes galt — wer sich dagegen auflehnte, wurde zuerst als elender Moralphilister verhöhnt und mit Schmähungen überhäuft; später aber, als man sich selbst einigermaßen zu schämen begann, tat man gern, als ob diese wüsten Ausschreitungen gar nicht vorhanden oder belanglos gewesen wären. Sie waren aber nicht belanglos, sondern in ihnen brach nur ganz plump und brutal das ethische Giftgeschwür auf, das sich etwa in zwei Jahrzehnten allmählich zusammengezogen hatte. Daß sich in all diesem Treiben einige unsaubere und unfähige Gesellen, namentlich einige jüdische Elemente besonders frech vordrängten und ihre besseren Parteigenossen mit bloßstellten, soll nicht verschwiegen werden. — Freilich deckte man das alles mit den Schlagworten der Theorie; denn eine neue Theorie zu gründen, ein unfehlbares ästhetisches Rezept zu verschreiben, das wurde auch jetzt wie in allen schaffensunkräftigen Zeiten für wichtiger und eiliger gehalten als das Schaffen selbst. Die ersten theoretischen Schlagworte waren: Realismus, nicht Idealismus — Wahrheit, nicht Schönheit! Daß der poetische Realismus in Deutschland längst da war, wußten die Jungen so wenig, als daß der Realismus im Grunde so alt ist wie die Poesie, oder daß Idealismus etwas anderes ist als unwahre Schönfärberei, daß es sich hier nur um Stilunter-

schiede mit allerlei Übergängen handelt, und daß Idealismus und Realismus als zwei Seiten einer Sache nebeneinander bestehen können. Daß Wahrheit und Schönheit keine Gegensätze sind, daß Schönheit als solche nicht unwahr und Wahrheit nicht notwendig häßlich sein muß, daß Wahrheit und Schönheit nicht abstrakte Begriffe sind, sondern lebendige Potenzen, die durch die schaffende Phantasietätigkeit sich aufs mannigfachste persönlich vermitteln können — auch das vermochte jene ästhetische Unreife nicht zu fassen. Dabei verwechselte man aufs plumpste Wahrheit und Wirklichkeit, vermochte den Unterschied zwischen produktiver und reproduktiver Phantasie nicht zu begreifen, nannte alles persönlich produktive Verarbeiten des Stoffes fälschenden Idealismus und wollte nur die reproduktive Darstellung des Beobachteten als Realismus, als poetische Wahrheit gelten lassen. Kurz, man verwechselte in einer von keinem tieferen ästhetischen Denken gestörten Naivität die künstlerische, die poetische Wahrheit mit der wissenschaftlichen, faßte überdies auch diese noch ziemlich äußerlich, tappte aus lauter Angst vor der verpönten Schönheit grobstiefelig in allen Pfützen der Häßlichkeit herum und hatte damit auch für alle Häßlichkeitsinstinkte zuchtloser Gemüter einen theoretischen Schutzbrief. Dergleichen verstand man in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre unter Realismus. Als man dann infolge der Einreden der Gegner allmählich zu begreifen anfing, daß das noch nicht ganz dasselbe sei wie poetischer Realismus, vielmehr im besten Fall Naturalismus im Sinne einer unverarbeiteten Wiedergabe des beobachteten Wirklichen — da bekannte man sich unumwunden zum Naturalismus, zog es aber schließlich vor, sich ebenso geschmacklos wie anspruchsvoll „die Moderne“ zu taufen.

Übrigens war die neue Theorie und Praxis nicht einmal eigenes und einheimisches Gewächs, sondern wieder einmal

fremde Einfuhr. Zu der Kritik der Alten etwas positiv Neues zu fügen, dazu reichten die persönlichen Mittel der jungen Literaturrevolutionäre vorläufig nicht aus; was an gesundem, poetischem Realismus in Deutschland längst da war, das kannten oder beachteten sie nicht — soweit sie allmählich darauf aufmerksam wurden, beeilten sie sich dann allerdings, es für sich mit Beschlag zu belegen, sie drängten sich zum Beispiel mit der Zeit an Gottfried Keller, kamen freilich übel bei ihm an. Aber von einer naturgemäßen Anknüpfung an den poetischen Realismus der fünfziger Jahre war keine Rede; dagegen hatte man Flaubert, Zola und andere französische Naturalisten kennen gelernt, bei ihnen und dann bei Skandinaviern und Russen ging man mit unseligem Eifer in die Schule: Zola, Ibsen, Tolstoi und Dostojewskij wurden die Lehrer der Deutschen. — Vor allem war es Emile Zola, bei dem sich das jüngste Deutschland seine neue Ästhetik holte, aus seinen Romanen und aus seinen theoretischen Kundgebungen. Zola ist eine Erscheinung der modernen französischen Literatur, die durchaus das Zeichen romanischen Wesens trägt, dem deutschen Geiste innerlich völlig fremd ist. Seine einzige poetische Leidenschaft ist die der Anklage gegen bestehende Zustände und zwar gerade gegen Zustände des Verfalles, der Entartung, — das konnte immerhin auf die Jugend einen Eindruck machen, die ja im Grunde auch so etwas spürte, wie daß eine Entartung zu bekämpfen sei. Aber die Entartung bei uns zu Hause sah doch etwas anders aus als die französischen, speziell die Pariser Entartungszustände, die Zola anklagte, und sie war keinenfalls dadurch zu heben, daß man den Teufel mit Beelzebub austreiben wollte. Sodann aber lag es im Temperamente Zolas, anzuklagen ohne alles Pathos, lediglich durch möglichst exakte Wiedergabe der tatsächlichen Verhältnisse und Zustände; seine Methode war doch weniger die künstlerische der schaffenden

Phantasie, als die wissenschaftliche der Beobachtung und Beschreibung des Wirklichen — das aber hatte zur Folge, daß dieser Methode alles, was überhaupt wirklich ist, gleichermaßen der eingehendsten Beschreibung würdig schien. Ästhetische oder ethische Wertunterschiede gab's da im einzelnen nicht mehr, da aber das gegebene Objekt der Beschreibung vorzugsweise die Entartung war, so war es begreiflich, daß Zolas Werke von der Fäulnis und dem Schmutz überquollen, worin der flüchtige Beurteiler ihr eigentliches Wesen sah. Und der Nachahmer konnte leicht darauf verfallen, nicht nur die Methode, sondern auch die Gegenstände der Darstellung für nachahmungswert zu halten und mit seiner ästhetischen auch seine ethische Stellung zum Gegenstande nach der Art des Franzosen und seines romanischen Temperaments zu modeln. Aber auch rein ästhetisch war dies Temperament ein romanisches: die Neigung, des Menschen Schicksal und Charakter weniger aus seiner Innerlichkeit, seinem Willen abzuleiten als aus den Einflüssen der Außenwelt, entspricht ja mehr der romanischen als der germanischen Art — aus jener entsprang im Grunde die alleinseligmachende Wirrlehre vom „Milieu“, die nun im Anschluß an Zola von allen ästhetischen Kanzeln der Moderne gepredigt wurde. Formell entfaltete sich die Zolanachahmung als eine möglichst phantasielose Beschreibung und Abschilderung des beobachteten Wirklichen, das zudem oft genug recht mangelhaft und schief beobachtet war; sachlich aber suchte man den Pariser Meister zu erreichen, indem man das Wirkliche mit besonderer Vorliebe im Häßlichen, Brutalen, Gemeinen an Zuständen und Menschen suchte, im Untermenschlichen und Viehischen an der Menschennatur, im Fauligen und Entartenden. Was auf dieser Jagd nach dem Gemeinen und Brutalen, die als Streben nach Wahrheit ausgegeben wurde, in der Darstellung des Erotischen, in der Behandlung des Weibes ge-

leistet wurde, wie wahr diese Wahrheit war, wie plump hier romanische, speziell Pariser Auffassungen ins Deutsche vergröbert wurden — das ist ein besonders schmieriges Kapitel in der Geschichte der deutschen Zolanachahmung; und es wird nicht sauberer dadurch, daß man dergleichen später nicht mehr Wort haben wollte oder über Prüderie und Heuchelei schalt, wenn jemand darauf hinwies. Es versteht sich übrigens, daß all der Zolanachahmung auch die Eindrücke des Großstadtlebens daheim entgegenkamen, in dem die jungen Naturalisten ihren Horizont verengten, an dessen Mißbildungen und sozialen Zersetzungserscheinungen sie ihre Studien machten. Und ähnlich wirkten die immer stärker werdenden Einflüsse sozialistischer Ideen, der immer mehr aufkommende Wahn, nur die sozialen Probleme seien noch des Interesses würdig, auch des poetischen Interesses; und dabei lag es in der Natur der Sache, daß die Nachtseiten des sozialen Lebens die besondere Aufmerksamkeit erregten, die ja auch Zola mit Vorliebe darstellte. So bekamen wir in Lyrik und Roman und bald auch auf der Bühne jene beelendende Elends- und Armeleutpoesie, jene Verkümmerungsdarstellungen, welche die Entartung förderten und verwilderten, auch wenn sie ihr entgegenzuarbeiten glaubten.

Neben dem französischen Naturalismus aber übte auch die skandinavische und russische Literatur mächtigen Einfluß auf die junge deutsche Literatur und namentlich auf ihre sozialpessimistische Richtung. Henrik Ibsen vor allem kam hierbei in Betracht. Zwar steht sein geistiges Wesen zunächst in einem anderen Verhältnis zur deutschen Literatur als das Zolas: Zola ist Romane, ethisch und ästhetisch, im Grunde dem deutschen Wesen fremd — bei ihm war im wesentlichen nichts zu holen als Irrung, Selbstentfremdung oder gar romanischer Krankheitsstoff; Ibsen dagegen ist Germane, Norweger, dem deutschen Wesen im Grunde ver-

wandt, in Fehlern wie in Vorzügen, und sein großer Einfluß auf die deutsche Literatur hängt bis auf einen hohen Grad damit zusammen — er ist allmählich geradezu etwas geworden wie ein deutscher Dichter. Was den Deutschen bei Ibsen notwendig anziehen mußte, das ist einmal die nachdrückliche Betonung des Individuellen, der herbe Germanentrotz, mit dem der einzelne Charakter eben als Charakter sich auf sich selbst stellt — im Gegensatz zu dem romanischen „Milieu", das bei Zola alles beherrscht; sodann die schroffe Hervorkehrung des germanischen Gewissens und seines kategorischen Imperativs, die Geltendmachung der sittlichen Forderung auf jede Gefahr hin, namentlich das unbestechliche Wahrheitsgewissen. In diesen Beziehungen ist Ibsen mit Recht als Idealist bezeichnet worden, sofern er das Leben durchaus nicht bloß gibt, wie es wirklich ist oder höchstens in einem besonderen Temperament sich bricht, sondern so, wie es unterm Gesichtspunkte einer ethischen Idee sich darstellt, mit der die Wirklichkeit in Konflikt steht oder in Einklang gebracht werden soll. Hätte der Einfluß Ibsens sich nur auf das gegründet, so hätte er ein heilsames Gegengewicht gegen Zolaismus und Romanismus abgeben können. Aber diese gut germanischen Seiten an Ibsen haben auch ihre — freilich ebenso germanischen Kehrseiten: sein Individualismus, wie man's kurz nennen mag, wird zu einer verbohrten Querköpfigkeit, die willkürlich und eigensinnig mit dem Kopf durch die Wand will; sein Wahrheitsernst wird rechthaberischer Doktrinarismus, der den einzelnen Fall ungebührlich verallgemeinert, das Einzelgewissen zum Allerweltsgewissen macht, Wahrheitsfanatismus, der den Wert der Illusion nicht mehr kennt. Und das wird noch schlimmer durch Ibsens einseitige Betonung des Vererbungsgedankens — einseitig, weil über der Vererbung des physisch und moralisch Schlechten und Kranken übersehen wird, daß auch

das Tüchtige und Gesunde sich vererbt und steigert. Gerade diese Kehrseiten an der Geistesart Ibsens haben besonders stark auf die Zeit gewirkt, weil sie ihrer pessimistischen Richtung und zugleich der Vorliebe des Zolaismus für Entartungsdarstellungen entgegenkamen. Und formell arbeitete auch das wieder der naturalistischen Wirklichkeitsbeschreiberei nach Zolas Art in die Hände. Verwirrend wirkte dabei auch Ibsens verengtes und verärgertes Norwegertum, indem von ihm selbst und von seinen Bewunderern die sozialethischen Zustände seiner Heimat voreilig verallgemeinert wurden. Und auch in speziell dramaturgischer Beziehung wirkte die Bewunderung und Nachahmung Ibsens mehr verwirrend und auflösend als festigend und klärend. Ibsen selbst hat sein persönliches Kunstgeheimnis, das ihn auch mit seiner mehr epischen als dramatischen Technik noch starke Wirkungen erzielen läßt; aber seine Manier, mehr Erklärung des schon Gewordenen als unmittelbar Werdendes zu geben, dramatische Katastrophen, durch die sich Expositionen hindurchschlingen, statt ganzer Dramen, ruhend Zuständliches statt straff fortschreitender Handlung — diese Manier, die man ihm gelten lassen kann, eignet sich durchaus nicht zur Nachahmung und Verallgemeinerung und förderte bei den Nachahmern nur wieder die bloße Zustands- und Milieudramatik, welche die Zolaische Technik des naturalistischen Romans unbesehen aufs Drama übertrug. Und zudem erhielt durch die Ibsenbewunderung im deutschen Drama auch die bereits vorhandene Neigung weitere Nahrung, erprobte Kunstgesetze ohne viel Umstände für veraltet zu erklären und wegzuwerfen, ohne doch etwas Besseres an die Stelle setzen zu können. So heilsam daher der Einfluß eines kraftvollen nordgermanischen Dichters auf die jüngste deutsche Literatur hätte wirken können, so viel Ansätze dazu bei Ibsen sich fanden — tatsächlich, das heißt, so wie Ibsens Gesamt-

persönlichkeit und der Charakter der Zeit war, hat auch sein Einfluß mehr geschadet als genützt.

Und ähnlich war es mit den slawischen Einflüssen, die aus Rußland kamen und denen sich die Jungen mit derselben Unsicherheit und Unreife hingaben, wie den französischen und skandinavischen. Auch in Tolstoi lebt ja wie in Ibsen ein Gewissen und ein Wahrheitsernst, aber es ist ein unklar ringendes, oft völlig verschrobenes Gewissen, eine häufig ganz absurde Wahrheit, die unhistorisch und mit allerlei Mystizismen versetzt zwischen Extremen hin und her schwankt. Und es ist slawischer Geist, der Geist eines zur Kultur sich erst aufringenden Volkstums, der doch von den Einflüssen überreifer, fremder Kultur verwirrt ist. Etwas wie Katzenjammer jugendlicher Vergreisung spricht aus Tolstoi; und die Schäden deutschen Wesens durch slawische Heilmittel kurieren zu wollen, war doch ein kopfloses Beginnen. Mehr als Tolstoi und andere Russen hat aber Dostojewskij auf das junge Geschlecht gewirkt, hauptsächlich durch seinen seit 1882 in Deutschland bekannt gewordenen „Raskolnikoff" und zwar hauptsächlich nach der Seite des ästhetischen Formprinzips hin. Die unheilvolle Sophistik des Verbrechergewissens ist vielleicht nirgends so eingehend geschildert worden wie hier, und wenn man die wissenschaftliche Arbeit eines Gerichtsarztes, den psychologischen Sektionsbefund eines Verbrechers vor sich hätte, so wäre das ohne Frage von hohem psychologischen Interesse. Aber als Kunstwerk konnte der Roman nur dem Zolaschen Naturalismus Vorschub leisten: sachlich die Krankheitszustände eines elend hinsiechenden Gewissens, formell die peinlich minutiöse Milieudarstellung, die mehr wissenschaftliche als poetische Vivisektion, die jeden zuckenden Nerv und Muskel, jede erkrankte Gehirnpartie, jede Überreizungs- und Lähmungserscheinung in schmerzhaftester Weise vor den Augen bloßlegte — das war's, was

den Jungen imponierte und ihnen den „Raskolnikoff" zu einem Musterbuche machte.

Sonst wurden natürlich noch eine Reihe von französischen, skandinavischen und russischen Schriftstellern als Götter zweiter Ordnung verehrt, und es war oft förmlich komisch, wie alle möglichen Artikel ausländischer Literatur mit der Geschäftigkeit von Handlungsreisenden importiert und angepriesen wurden, immer das Neueste vom Neuen. Und das zu einer Zeit, da eine energische Sammlung deutschen Geistes, ein straffes Sichbesinnen auf sich selbst, eine strenge Selbstzucht die Aufgabe und das einzige Mittel gewesen wäre, aus der beginnenden Entartung deutschen Wesens herauszukommen, statt daß man durch die Eindrücke fremder Entartungen die eigene noch gesteigert hätte. Aber dafür hatten die Stimmführer der Moderne um 1890 herum keinen Sinn, dafür waren sie ästhetisch und ethisch zu unklar und haltlos, auch zu sehr ins bloße Literatentreiben versponnen, als daß sie für die dringenden tieferen Angelegenheiten der Nation einen Blick gehabt hätten; sie sahen das Nationale nur im äußerlich Politischen und ließen sich von diesem mannigfach verstimmen — die eigentlich geistigen und ethischen Lebensregungen und Lebensbedürfnisse der Nation entgingen ihnen so gut wie die innerlich bewegenden Kräfte nationaler Politik, sie starrten wie hypnotisiert nur auf den allgemeinen sozialen Jammer und auf ihre ausländischen Literaturmuster. Und so blieb denn alles, was man von einer neuen großen Literatur redete, im besten Fall bloße Verheißung, und am Anfang der neunziger Jahre war nichts bei dem allem herausgekommen als das formale Ergebnis, daß der „konsequente" Naturalismus herrschendes Stilprinzip geworden war, während sachlich ein lähmender Pessimismus immer noch auf der Weltauffassung lastete, durchsetzt mit einem starken Stück Sozialismus, der aber schon Miene

machte, zu einem einseitigen Individualismus hinüberzuschwanken.

Denn jetzt begann Nietzsche (1844—1900) Mode zu werden, der „Truggeist", wie ihn Wilhelm Jordan gröblich, aber richtig genannt hat, die unselige Mischung von Gesundheit und Krankheit, von Wahrheitsahnung und Wahrheitsverzerrung. Friedrich Nietzsche (und der Nietzscheanismus, soweit er halbwegs ernsthaft zu nehmen, nicht bloß stumpfsinniges Modetreiben war und ist) ist wesentlich als eine Rückschlagserscheinung zu fassen, und zwar gegen die immer weitergehende Demokratisierung, Sozialisierung, Nivellierung des Lebens in Staat und Gesellschaft, in der ganzen Lebensauffassung und Lebenshaltung der Massen, wie das seit den dreißiger Jahren aus dem herrschenden bürgerlichen Liberalismus herausgewachsen ist, ihn abgelöst und überboten hat. Dagegen erhebt sich in Nietzsche, wie in anderer Art schon bei Ibsen, das Individuum, die Selbstherrlichkeit des starken oder sich stark dünkenden Einzelnen, die aristokratische Verachtung der Massen und ihrer Instinkte, der Widerwille gegen alles, was Massenherrschaft und Gleichmacherei jeglicher Art heißt. Das vornehm aristokratische Individuum steht auf und pocht rücksichtslos auf sein Recht, das Recht der Kraft und der Macht, sucht eine Ethik der Kraft und des Willens zur Macht „jenseits von Gut und Böse" der herrschenden Moral, ballt der Masse gegenüber die Faust des Herrn und droht mitleidslose Vernichtung allem Schwächlichen, Parasitischen, Entartenden, Sklavenartigen. Ein solcher Rückschlag ist sehr begreiflich, und wäre er in einer gesunden Persönlichkeit aufgetreten, die wirkliche, nicht nur gewollte Kraft mit besonnenem Maß zu verbinden gewußt hätte, wie das in Jordans Nibelungengestalten poetisch sich darstellte und in Bismarcks Persönlichkeit praktisch wirksam geworden ist, so wäre ein solcher Rückschlag zu begrüßen gewesen als

notwendige und heilsame Gegenwirkung gegen alles, was unser Dasein unter das Joch brutaler Masseninstinkte beugen und einem unpsychologischen und unhistorischen Gleichheitsdoktrinarismus dienstbar machen will. Aber Nietzsche war eben im Grund keine gesunde Kraftnatur, sondern eine Natur, in der sich das Ringen nach Kraft und Gesundheit wunderlich mischte mit einer krankhaften Neigung zu Übertreibungen, Maßlosigkeiten und Verzerrungen, die doch etwas anderes sind als die Einseitigkeiten der Kraft, vielmehr bedenklich wieder an Schwäche gemahnen. So war es einerseits wohl begreiflich, daß die literarische Jugend sich von Nietzsche angezogen fühlte, andererseits konnte es für die unreife und in ihrer Weltanschauung noch unsichere Jugend oder gar für das in keiner Zucht strengen Denkens erwachsene Frauenzimmer nicht leicht etwas Gefährlicheres geben, als die ewig schillernden und wechselnden, fragmentarisch und aphoristisch vorgetragenen Lehren Nietzsches. In einer Zeit, die ohnedies eine Vorliebe für die Verzerrung hatte, hielt man sich bei Nietzsche vorzugsweise an das Verzerrte, um es noch mehr zu verzerren. Der Übermensch, der nun durch Romane und Dramen lief und in der Lyrik sich spreizte, war nichts weniger als die großartige Erhebung starker Naturen über sich selbst und das Gemeinmenschliche, die etwa in Jordans Brunhild sich darstellt, nicht einmal das ernste Ringen um physische und ethische Zucht im Interesse stärkerer kommender Generationen, wie es bei Jordan und, teilweise wenigstens, auch noch bei Nietzsche auftritt — es war meist nichts als gedunsene Pose des ganz gemein Menschlichen und „Allzumenschlichen", freche Maske für das Tierische und Untermenschliche oder einfach dumme Großsprecherei und Großmannsucht. — Auch Nietzsches Einfluß hat nicht die Erlösung gebracht, nach der die Modernen selbst immer mehr seufzten und begehrten, auch er war nicht der Erlöser für die moderne

Menschheit, der er in seinem Zarathustragewande sein wollte und zu sein glaubte. Und formell ästhetisch war der Glanz und poetische Schimmer, den seine Verkündigungen vielfach haben, auch nicht dazu angetan, Stilstrenge und künstlerische Konzentration zu fördern, vielmehr hat auch seine Form nur dem fragmentarischen, aphoristischen, feuilletonistischen Wesen noch einmal Vorschub geleistet, an dem wir schon seit Heine litten.

Überdenkt man all diese mannigfach sich widersprechenden und doch vielfach wieder zusammenwirkenden Einflüsse, unter denen die Literatur der letzten anderthalb Jahrzehnte des Jahrhunderts stand, so ist nichts Verwunderliches an all dem unsichern Tasten und nervösen Experimentieren, in dem sich diese Literatur erschöpfte, an dem ruhelosen Hasten nach immer neu sich überbietenden Effekten, an dem ästhetischen und ethischen Wirrwarr, in dem alles schwankte, an der Eilfertigkeit, mit der ein Ismus den anderen, eine Tagesmode die andere ablöste. Verwunderlich ist ebensowenig, daß die tatsächliche poetische Ausbeute dieser Zeit in üblem Mißverhältnis zu den kolossalen Ansprüchen stand, welche die neue Literatur erhob, daß die deutsche Poesie bis zum Ende des Jahrhunderts vergebens auf den Messias harrte, der doch alle Augenblicke verkündigt wurde. Begreiflich ist auch die nahezu vollendete Humorlosigkeit, durch die sich „die Moderne“ auszeichnete: der konsequente Naturalismus kennt seiner Natur nach keinen Humor, weil für ihn alles Wirkliche ästhetisch gleichwertig ist. Der Naturalismus hat der Moderne aber auch den Weg zum Tragischen verlegt: sie konnte nur das Traurige und Niederdrückende in seiner trostlosen Vereinzelung darstellen und vielleicht noch mit einigen Rührreffekten ausstatten, nicht aber die tragischen Widersprüche herausstellen und auf Grund einer großen Gesamtauffassung des Daseins zur Lösung bringen. Für all das

fehlte es überdies an der fest zugreifenden, ihrer selbst sicheren Männlichkeit, die etwas anderes ist als keckes und anspruchsvolles Sich-breit-machen. Zuerst war die jugendliche Unreife allzusehr obenauf, und dann gesellte sich ihr rasch die Frühreife und Überreife und ein weibisch nervöses Wesen, das die deutsche Literatur immer mehr des Anspruchs beraubte, der Spiegel des wirklichen deutschen Lebens zu sein, das Bild des deutschen Mannes zu geben. Denn im wirklichen Leben machte sich, nachdem das Elend der siebziger Jahre und die Verstimmungen der achtziger Jahre einigermaßen überwunden waren, doch wieder ein anderer Schlag von Männern geltend als der, welcher durch die Literatur lief: der wollende, wirkende, schaffende Typus des modernen Mannes, der — oft grausam nüchtern und trocken und scheinbar unpoetisch — doch immer energischer daran ist, das „Volk der Dichter und Denker" wieder zu einem Volke der Tat zu machen und ihm sein gebührendes Teil der Welt zu erobern. Aber in der Literatur wankten noch immer, ja jetzt erst recht, die Schwächlinge herum, die schlappen Hysteriker und Neurastheniker, die nie recht wissen was sie wollen, die Kreaturen ihres Milieu, die Kreaturen des Weibes, an dem sie denn auch regelrecht und auf gut romanisch zugrunde gehen. Kurz, während im wirklichen Leben die gesunde Kraft der Nation sich wieder sammelte, war die Literatur immer noch die Ausstellung ihrer Entartungsprodukte, die sie geworden war unterm Einfluß der Entartungsdarstellungen des Auslandes, der großstädtischen Kulturverbildungen und nicht am letzten des großstädtischen professionellen Literatentums, das in seiner Hetze um den Erfolg alles eher bildet als gesunde, kraftvolle Männlichkeit. Daß immer mehr auch weibliche Federn die herrschende Literatur machen halfen, stand im engsten Zusammenhang mit ihrem Gesamtcharakter, war aber keinenfalls geeignet, ihm aufzuhelfen.

Aus diesem Gesamtbilde der Moderne lassen sich verhältnismäßig nur wenige poetische Einzelerscheinungen hervorheben. Manches wird erst in der Zukunft die rechte Würdigung finden können; vieles ist unheimlich rasch wieder in die Versenkung gefahren, manchem noch vor kurzem stark ausgeschrieenen Namen tut man schon heute zu viel Ehre an, wenn man ihn überhaupt noch nennt. Manche echt poetischen Werte dagegen, die abseits vom Lärm und zurückgedrängt vom Erfolg des Tages in der Stille gereift sind, mögen erst im Lauf der kommenden Jahrzehnte sich ans Tageslicht ringen. Über einige für die Zeit charakteristische Erscheinungen ist freilich ein ausreichendes Urteil heute schon möglich. Darunter sind einige Dichter, die äußerlich zur „Moderne" gerechnet wurden oder sich selbst zu ihr hielten, vielleicht auch zeitweilig ihr Zugeständnisse in ihren Werken machten — die aber doch im Grund ihres Wesens nicht zu ihr, auch dem natürlichen Alter nach zu einer älteren Generation gehörten. Hier sind die Brüder Julius und der kürzlich gestorbene Heinrich Hart, der Dichter des großangelegten Epos: „Lied der Menschheit", zu nennen; dann der in seiner Art originelle, aber etwas unsicher experimentierende Wolfgang Kirchbach (1857—1906); endlich die bedeutendste und gesündeste Erzählerin unter den schreibenden Frauen, eine der ersten Erzählerinnen überhaupt, die Österreicherin Marie von Ebner-Eschenbach (geboren 1830). Unter einer gewissen Kühle und Zurückhaltung verbirgt sie doch ihr warmes Herz, und scheint der Puls der Leidenschaft bei ihr auch schwach zu schlagen, sie fehlt wahrlich nicht. Dazu ist sie eine vorzügliche Beobachterin und treffliche Darstellerin, und der Berühmtheit, die sie sich mit ihrer Dorfgeschichte „Das Gemeindekind" erworben, hat sie sich mit ihren folgenden Erzählungen durchaus würdig gezeigt. In der Charakterentwicklung, ob es sich nun um die unteren oder oberen

Schichten Österreichs handelt, ist sie ausgezeichnet und hat unserem Schrifttum Bleibendes geschenkt. Neben dieser Österreicherin steht, freilich viel weniger gekannt als jene und nicht nach Gebühr geschätzt, Ferdinand von Saar (geboren 1833, gestorben 1906). Als Lyriker höchst beachtenswert, ist er auch als Novellist weitaus der hervorragendste Österreicher aus den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts („Novellen aus Österreich", 1876). In gewissem Sinn gehört sogar Detlev von Liliencron hierher, obwohl er mit der Zeit als die eigentliche lyrische Größe der Moderne gefeiert wurde und sich feiern ließ; jedenfalls aber gehört hierher der wiederholt mit dem Schillerpreis gekrönte, enthusiastisch gefeierte und wieder bitter verhöhnte Dramatiker Ernst von Wildenbruch. Wildenbruch ist im Jahr 1845 geboren, also bedeutend älter als die meisten der Modernen, die mit wenigen Ausnahmen frühestens in den sechziger Jahren das Licht der Welt erblickt haben; er gehört jener Generation an, deren poetische Talente, eingeklemmt zwischen die erste Entartung nach dem Kriege und die Ellenbogenstöße der Literaturrevolution, am wenigsten in der modernen Literaturentwicklung zum Worte gekommen sind. Wildenbruch brachte in die Literatur noch die ganze Begeisterung des Geschlechtes mit, das mit schon reiferem jugendlichen Bewußtsein die Entstehung des neuen Deutschen Reiches begrüßt hat; aber in der Lindauischen Zeit wollte niemand etwas von ihm wissen als ein Kreis von Berliner Studenten, die verehrend zu ihm als dem Älteren aufschauten; ihnen war es mittelbar zu danken, daß im Jahr 1881 zuerst Wildenbruchs „Karolinger" in Meiningen und Berlin auf die Bühne kamen, dann 1882 hintereinander sein „Harold", „Der Mennonit", „Väter und Söhne" — und nun galt er auf einmal als der ersehnte große Dramatiker, dem man des Erfolges wegen sogar aus den Kreisen

Lindauischer Geistesrichtung Geltung zubilligte. Auf Wildenbruchs Gewöhnung, sich als Älterer an der Spitze von einem Häuflein Junger zu sehen, mag es zurückzuführen sein, daß er mit Wolfgang Kirchbach und den Brüdern Hart unter den jungen Revolutionären erschien; von da an wurde er zu ihnen gerechnet und hielt auch äußerlich zu ihnen. Es half ihm aber auf die Dauer nichts, daß er am Anfang der neunziger Jahre in seiner „Haubenlerche", seinem „Meister Balzer" und einigen Romanen sogar seine Natur verleugnete und dem zur Herrschaft gekommenen Naturalismus Zugeständnisse machte: er wurde schließlich von den Jungen doch zum alten Eisen geworfen, wegen seiner Hohenzollerndramen als „königlich preußischer Hofpoet" verspottet; und als er im Jahr 1896 zum zweitenmal den Schillerpreis und diesmal doppelt erhielt, war das Echo ein wüster Lärm der Parteigänger Sudermanns und Hauptmanns; für die, welche heute noch das Banner der „Moderne" hochzuhalten suchen, gilt er als abgetan. Es ist lehrreich, sich diese Geschichte des Dichters Wildenbruch zu vergegenwärtigen: sie ist in mehr als einer Beziehung bezeichnend für modernes Literaturwesen und -unwesen. Betrachtet man aber Wildenbruch unbeirrt vom literarischen Parteitreiben, so wirkt er unter den neuesten Dramatikern erfreulich schon deswegen, weil es sich in seinen Dramen doch auch noch um „der Menschheit große Gegenstände" handelt, anstatt um den kleinen sozialen Jammer der Gegenwart, weil da noch „um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen", weil etwas vom „Kampf gewaltiger Naturen" zu verspüren ist, wenn auch nicht immer in der höchsten Bedeutung des Wortes. Was man sonst bei den modernen Dramen vermißt, findet sich hier: ein kräftiger Zug ins Große und Weite; leider ist dieser Zug doch nicht immer nachhaltig genug, um das ganze Drama auf die Höhe hinaufzureißen, die meist in einem kräftigen

ersten Akt in Aussicht gestellt wird. Am stärksten wirkt Wildenbruch in den genannten Dramen aus seiner früheren Zeit, denen sich sein „Christopher Marlowe" anschließt; vom „neuen Gebot" an war ein Nachlassen zu verspüren, und trotz der starken theatralischen Wirkungen, die von den „Quitzows" und anderen Hohenzollerndramen ausgingen, war in ihnen doch eine Lockerung der dramatischen Komposition zu bemerken, auch verengte sich das Nationale ins Preußische, obwohl der Dichter das Preußische zum Nationalen erweitern wollte. Auch in den späteren Heinrichsdramen verliert sich die dramatische Konzentration allzusehr in die Weite und Breite des Stoffes, wofür dann um so mehr theatralische Einzelwirkungen betont werden müssen. Es könnte scheinen, als ob die naturalistischen Experimente, die Wildenbruch zwischenhinein gemacht hat, ihm manches von seiner früheren Sicherheit geraubt hätten. Aber trotzdem bleibt Wildenbruch eine der vornehmeren Erscheinungen in der wenig vornehmen Literatur der letzten Jahrzehnte, und wenn er auch nicht der große erlösende Dramatiker war, als den man ihn eine Zeitlang gepriesen hat, so steht er doch weit über dem häßlichen Hohn und Spott, mit dem ihn die Parteiwut nachher verfolgt hat, und jener Zug ins Große verdient neben dem herrschenden Zug ins Kleine alle Schätzung und Anerkennung. Nach längerem Schweigen hat er 1907 mit der „Rabensteinerin" wieder einen sicheren Griff ins Historische getan und ein packendes, echt deutsches Drama aus dem sechzehnten Jahrhundert mit sicherer Hand auf die Bühne gestellt, das in seiner dramatischen Wucht und seinem dichterischen Gehalt den Dichter von seiner besten Seite zeigt. Übrigens haben wir von Wildenbruch auch eine Anzahl gediegener kleiner Erzählungen von außerordentlichem Reiz der Darstellung und großer Wucht der Leidenschaft, und unter seinen lyrischen Dichtungen findet sich zwar

manches Harte und Spröde, aber auch manches kraftvoll Gedrungene.

Noch ein Jahr älter als Wildenbruch ist Detlev von Liliencron, der von den Jüngsten als ihr eigentliches Haupt verehrte, oft förmlich verhimmelte, mit unzähligen Bücherwidmungen begrüßte und besungene Lyriker. Obwohl auch er eigentlich einem älteren Geschlecht angehört, ist er doch erst in die Literatur eingetreten, als „die Moderne" bereits im Aufgehen war, ja er hat kurz vorher überhaupt erst zu dichten angefangen. Im Jahr 1883, also unmittelbar vor der „Literaturrevolution", erschien seine Sammlung „Adjutantenritte und andere Gedichte" — sie ist wohl auch seine beste Leistung geblieben und zeigt seine ursprüngliche Art am deutlichsten. Er ist unzweifelhaft ein Lyriker, der über den Durchschnitt hervorragt; aber daß man gar so viel Wesens aus ihm gemacht hat, ihn als einen der größten Lyriker aller Zeiten, jedenfalls als das eigentliche lyrische Genie der neueren Zeit gepriesen hat, erklärt sich doch vorzugsweise aus dem steten Bedürfnis der Jungen nach einem Häuptling oder Messias, etwa auch noch aus dem Umstand, daß Liliencron allmählich immer mehr ins gewöhnliche Fahrwasser der „Moderne" geriet. Was man an ihm so besonders rühmte, daß seine Gedichte immer den Stempel des Erlebten tragen, daß sie von großer Anschaulichkeit seien und das Charakteristische an Menschen und Dingen und Stimmungen herauszustellen wissen, das ist im Grund unerläßliches Erfordernis für jeden Lyriker, der über den Durchschnitt herausragen soll und nur einigermaßen realistisches Blut in den Adern hat. Den Stempel des Erlebten trägt Liliencrons Lyrik allerdings, nur in einer fast zu aufdringlichen Weise; daß der Mann schon etwas erlebt hatte, kein grüner Junge mehr war, als er mit Gedichten kam, merkte man allerdings sofort. Und sein Lebenselement war nicht

bloß das Leben der Großstadt, sondern viel mehr das Leben draußen, wo noch einfachere Natur ist, das Leben in Wald und Feld, auf Pürschgängen durch Heide und Holz, das Leben des Offiziers in kleinen Garnisonen, das Leben im Kriege und in der Fremde. Aus diesem Leben heraus gelangen ihm allerlei scharf charakteristisch hingestellte Vorgangs- und Stimmungsbilder, kleinere und größere Balladen, klar entwickelte Naturbilder; es ist eine flotte, kecke, schneidige, persönliche Art, mit der das alles oft nur so leicht hingesetzt ist, und der Rhythmus zeigt eine um die Schulregeln der klassizistischen Prosodie unbekümmerte Sicherheit und Beweglichkeit, die erfrischend wirkt. Aber der Charakter des Erlebten wird auch — und das war's wohl hauptsächlich, was den Jungen so gefiel — wieder gar zu sehr betont, zu ausdrücklich unterstrichen, selbst da und gerade da, wo es sich lediglich um Phantasieerlebnisse handelt und um das, was man Liliencrons Romantik genannt hat; er renommiert zuweilen damit und dann um so mehr, je mehr es geeignet ist, der Sitte und Konvention Hohn zu sprechen. Das verletzt und verstimmt nicht selten und tut es doppelt, wenn es ins prahlerische und absichtliche Auskramen von wilden und regellosen Liebesabenteuern geht; und das haben ihm seine Schüler und Verehrer bis ins Widrige hinein nachgemacht. Anfangs war das bei Liliencron selbst noch ziemlich naiv, aber allmählich ist er, im „Heidegänger" und sonst, in einen Ton verfallen, der ihn in bedenkliche Nähe mit den widerwärtigsten Jüngsten brachte; und Hand in Hand damit ging auch eine allmähliche Verwilderung der Form. Auch Liliencron ist eines der Beispiele davon, wie die Partei- und Reklamewirtschaft der modernen Literatur ihre eigenen Talente schädigt.

Schon aber scheint Liliencron verdrängt zu werden durch einen anderen Lyriker, den man erst verspottete und dann

zur ersten lyrischen Berühmtheit hinaufgehoben hat, Richard Dehmel (geb. 1863). Wenn schon Liliencron höchst ungleich ist, so ist Dehmel, das Haupt des Symbolismus, noch unausgeglichener. Er setzt die ledernste Prosa neben fein und tiefgefühltes, echt Dichterisches, klar Geschautes und Wiedergegebenes neben Unklares und Unverständliches, vielleicht von ihm selber unverstanden, und neben Eingebungen echt dichterischen Geistes steht Ausstudiertes, Gesuchtes und Ausgeklügeltes, aus merkwürdigen metaphysischen Höhen Heruntergeholtes, neben Versen voll innerem Rhythmus reim- und formlose Prosa. Unter den modernen Dichtern der Gegenwart hat sich die gesunde Natur Gustav Falkes, geboren 1853, von den Narrheiten der lyrischen Moden freigehalten, und in ausgesprochenem Gegensatz zu der „Moderne" steht der geistreiche und originelle Schweizer Kritiker und Dichter Karl Spitteler (geb. 1845), dem wir das bedeutendste, tiefsinnigste und sprachgewaltigste Epos seit Jordans „Nibelunge" verdanken: „Olympischer Frühling".

Von dem Schwarm der Jungen und Jüngsten, die mit so lauter Stimme die neue Literatur ankündigten, ist schon heute nicht viel mehr zu melden; die Größen der „modernen Dichtercharaktere" und ihrer Nachläufer sind rasch zusammengeschrumpft, und ihre Leistungen haben bei weitem nicht den Verheißungen entsprochen. Einer der kräftigsten und gesündesten unter ihnen war noch der Lyriker Karl Henkell, der sich gewissermaßen als den geistigen Urheber der „Literaturrevolution" betrachtete; und eine gewisse sonderbare Originalität dürfen Arno Holz und Johannes Schlaf beanspruchen, die sich unter dem gemeinsamen, skandinavisch klingenden Namen „Bjarne P. Holmson" zum Dichten und Theoretisieren zusammengetan haben. Sie waren die verranntesten Verkündiger des Naturalismus, haben seine Ästhetik zu begründen gesucht, und auf diese Ästhetik, so kindlich oder

verdreht sie ist, hat Gerhart Hauptmann sich seinerzeit eingeschworen — dem Bjarne P. Holmson als dem „konsequentesten Realisten" hat er sein erstes Drama gewidmet. Weitere und breitere Wirkungen auf das große Publikum hat keine dieser und verwandter Erscheinungen aus der „Moderne" gehabt; im wesentlichen blieb das alles auf die engeren literarischen Kreise beschränkt, so wichtig es auch in diesen genommen wurde. Die Masse der Gebildeten vergnügte sich noch lange an den Erzeugnissen der siebziger Jahre, die Minderheit der ernsteren Bildung befreundete sich langsam mit den Dichtern des älteren poetischen Realismus, auch die ausländischen Muster der „Moderne", namentlich Zola und Ibsen, machten beim Publikum mehr Aufsehen als ihre lauten deutschen Nachahmer. Von den Modernen im engeren Sinn kamen nur wenige zu Einfluß und Geltung in weiteren Kreisen, nachdem es ihnen gelungen war, sich auf der Bühne festzusetzen: außer dem leichten und niedlichen, aber ganz untiefen Ludwig Fulda, der gerade so gut in den siebziger Jahren seine Erfolge hätte gewinnen können, war es vor allem Sudermann mit seiner blendenden Theatralik und Hauptmann, der einzig bedeutende, aber auf die Dauer doch nicht konsequente Vertreter des „konsequenten Naturalismus". Beide können als typische Erscheinungen gelten sowohl für den Stand der deutschen Literatur am Ende des Jahrhunderts, als für den um diese Zeit herrschenden Geschmack.

Hermann Sudermanns große Erfolge offenbarten so deutlich wie nur möglich, welcher Art eigentlich der herrschende deutsche Geschmack um 1890 geworden war. Vom Naturalismus als einem formellen Kunstprinzip nahm Sudermann nicht mehr, als dem Formgeschmack des aus der Schule von Lindau und Ebers kommenden Publikums gerade noch behagen konnte — ja nicht mehr, ja keine Schroffheiten in

der Art Hauptmanns; weniger an Zola, Ibsen und die Russen schloß er sich in dieser Beziehung an, als vielmehr an die Franzosen, bei denen auch die Lindau, Blumenthal, Lubliner ihre Technik gelernt hatten, an Dumas, Sardou, Augier und andere. Was er von der naturalistischen Richtung der „Moderne“ aufnahm, waren mehr gewisse Sachlichkeiten, die alltägliche sogenannte „Aktualität“ sozialer Stoffe, die Vorliebe für allerlei Entartungserscheinungen, fürs schon Zersetzte oder Angefaulte, die kecke Rücksichtslosigkeit in der Vorführung des ethisch Bedenklichen oder Verletzenden. In einer geschickten und namentlich theatralisch wirksamen Verbindung älterer und bereits erprobter Effekte mit neuaufgekommenen Gebärden des Naturalismus liegt das Geheimnis der Erfolge Sudermanns; den Fäulnisgeruch erkrankter Kultur zu parfümieren, daß das Publikum ihn einatmete, ohne ihn zu merken, das hat nicht leicht einer so wirkungsvoll zustande gebracht wie er. Die Haltung des Anklägers, die er dabei ähnlich wie Zola annahm, mochte persönlich ernst gemeint sein, aber die Untiefe seiner Weltanschauung, die im Grund nur Gesellschaftsanschauung ist, brachte den Ankläger in bedenkliche Nähe des Verteidigers. Und wenn er auch im Drama altbewährte Kompositionsgesetze so weit festhielt, daß er nicht in die undramatische bloße Zustandsschilderung des Naturalismus verfiel, vielmehr eine wirksame Zuspitzung dramatischer Konflikte erzielte, so veräußerlichte er doch das Dramatische gerade so weit ins Theatralische, als es der Erfolg beim Durchschnitt des Theaterpublikums verlangt, er vermochte seine Konflikte nicht zu vertiefen, und an ihrer Lösung scheiterte er regelmäßig. — Auch wer Sudermann im übrigen kritisch preisgibt, pflegt noch seinen ersten Roman „Frau Sorge“ zu retten; dieser stellt allerdings noch seine gesündeste Arbeit dar, obwohl auch hier schon die Neigung zum sensationellen

Effekt nicht zu verkennen ist, und obwohl, wer seine vorher erschienenen französelnden Skizzen „Im Zwielicht" gelesen hatte, schon einen ausgesprochenen Fäulnisgeschmack auf der Zunge mitbrachte. Aber nicht auf „Frau Sorge" beruhten Sudermanns Erfolge, und schon sein zweiter, vielgelesener Roman „Der Katzensteg" zeigt deutlich einige seiner übelsten Neigungen: gequälte Voraussetzungen und die Sucht, durch peinlich schwüle Situationen zugespitzte Effekte zu erreichen; und wenn etwa sein späterer Roman „Es war" darstellen sollte, wie der Fluch vergangener Sünde gerade den kraftvollen Menschen nicht loslasse und zu neuer Sünde treibe, so wirkt doch die Gewissensbrutalität; mit der der Held diesen Fluch in seinen Willen aufnimmt, so abstoßend wie sein ganzes vermeintliches Übermenschentum. Von den raffinierten Brutalitäten der kleineren Erzählungen Sudermanns nicht zu reden! Doch hätte man sich um den Erzähler Sudermann wohl überhaupt nur mäßig gekümmert, wenn nicht inzwischen der Erfolg seiner Dramen ihn zur Tagesberühmtheit gemacht hätte. „Die Ehre" hatte um 1890 diesen Erfolg begründet und zugleich gezeigt, was Sudermann kann und was er nicht kann. Es ist ein Thesenstück nach französischem Muster mit etwas naturalistischem Aufputz; die These ist ganz oberflächlich gestellt und wird von dem Räsoneur des Stückes ebenso oberflächlich erörtert, aber keineswegs dramatisch bewiesen: nicht wirkliche Ehre steht der Scheinehre gegenüber, sondern die sogenannte Ehre ist hüben und drüben gleich hohl und brüchig, und die Moral, die daraus gezogen wird, es gebe gar keine Ehre, die Ehre sei die Pflicht — ist nichts als eine schülerhafte Begriffsverwirrung. Aber der in den gegebenen Verhältnissen liegende Konflikt ist theatralisch wirksam zugespitzt, die geschickte Darstellung des Milieu im Vorderhaus und Hinterhaus interessierte das großstädtische Publikum, und der Teil dieses Publikums, dem's

ohnedies bei strengen Ehrbegriffen unbehaglich ist, fühlte sich sehr erleichtert — so war der Erfolg des Stückes schnell gemacht, und als er einmal da war, merkte das Publikum nicht mehr, wie unfähig sich Sudermann erwiesen hatte, die abstrakte These zum wirklichen Lebensproblem zu vertiefen, den Konflikt in die Totalität des Lebens zu gründen und übers bloß Theatralische ins Dramatische zu führen. Sein zweites Drama, „Sodoms Ende“, war mehr soziales Anklagestück als Thesenstück, es sollte zeigen, wie ein künstlerisches Genie an der verlotterten Gesellschaft zugrunde gehen müsse; nur war der Maler Willy Janikow kein Genie, sondern ein bloßer Lump, und die Gesellschaft in den Salons der Frau Adah nicht „die“ Gesellschaft, sondern ein bloßer Ausschnitt aus ihr, der Abschaum des Berliner Protzentums und seiner Parasiten. Damit war von vornherein das ganze Problem verschoben und einer tragischen Wendung des Konflikts der Weg versperrt; und die Anklage traf höchstens so weit zu, als das Berliner Literatur- und Kunsttreiben sich zeitweilig von jener Sodomsgesellschaft hat vergiften lassen. Übrigens verschloß die Brutalität, mit der das Äußerste an sittlicher Verlumpung nicht bloß gelegentlich in der Milieudarstellung verwendet, sondern zum theatralischen Effekt zugespitzt war, dem Drama längere Zeit die Bühne. Um so mehr hat dann Sudermann wieder den Bühnenerfolg gewonnen mit seiner „Heimat“ — einen Riesenerfolg über Deutschland hinaus, der freilich ganz im umgekehrten Verhältnis zum inneren Wert des Stückes steht und lediglich darauf sich gründet, daß die Hauptrolle, die der Magda, als echte und gerechte Theaterrolle temperamentvollen Schauspielerinnen Gelegenheit gibt, ihr Licht leuchten zu lassen. Von einem Weltanschauungskonflikt, der angeblich in dem Drama enthalten sein soll, ist keine Rede, es sind nur zwei enge und oberflache Gesellschaftsanschauungen, die da auf-

einandertreffen, und nicht einmal ihr Konflikt kommt zu wirklichem inneren Austrag. Theater ist alles, Theater im engen und übeln Sinn, und dies berühmteste Drama Sudermanns läßt besonders deutlich sehen, daß seine dramatischen Charaktere nichts sind als flache Gesellschaftsmenschen, von der Oberfläche gewisser Gesellschaftsschichten abgelöst, unfähig, etwas im tieferen Sinn Dramatisches oder gar Tragisches zu erleben, nur geneigt, in effektvollen Theaterkonflikten eine Weile gegeneinander geführt zu werden. Nach dem Erfolge der „Heimat" wollte es Sudermann auch mit der Komödie probieren und schrieb die „Schmetterlingsschlacht"; diesmal war es die Gesellschaftsschichte der kleinbürgerlichen Beamten- und Kaufmannskreise in der Großstadt, welche mit ihren Gesellschaftsanschauungen und Ehrbegriffen in Szene gesetzt wurde. Äußerlich technisch war das Stück besser gemacht, als die Kritik gelten lassen wollte, aber innerlich ist es ein verdrießliches, unlustiges Ding — auch die leichten Ansätze zum Humor kommen nicht auf in der muffigen, unguten Stickluft des Kümmerlichen und Frivolen, die über allem liegt und durch billige Rühreffekte nicht verbessert wird. Es folgte „Das Glück im Winkel", eine Art Dramatisierung von Motiven aus „Es war": der ostelbische Junker Übermensch mußte auch auf der Bühne seine Kraft darin zeigen, daß er jenseits von Gut und Böse sündigen und die Sünde wiederholen will — es gelingt ihm nicht und am Ende des Dramas steht alles, wie es war, nur daß man mehr den Winkel sieht als das Glück und sich vergeblich fragt, wiefern der ganze Apparat aus Nietzsche nötig sei, um einen ganz gewöhnlichen brutalen Genußmenschen kraftmeierisch zum Übermenschen aufzublähen. Hierauf band Sudermann drei Einakter zu einem „abendfüllenden" Ganzen zusammen und nannte es „Morituri" — man erfuhr daraus nichts Neues über den Verfasser, als

daß er auch einen Einakter wie „Fritzchen“ technisch gut zu machen verstehe. Aber nun kam ja eine „Tragödie in fünf Akten mit einem Vorspiel“ — der „Johannes“. Nach der riesigen Reklame, die für diese Tragödie gemacht wurde, durfte man begierig sein, ob nun Sudermann auch einmal den dramatischen Dichter herauskehren werde an Stelle des bloßen Theatrikers, ob er werde tragisch wirken können, statt nur betrübte gesellschaftliche Entartungen darzustellen. Obwohl man wenig Hoffnung hatte, man hätte sich doch ehrlich gefreut; aber es war nichts. Ein anderes Gewand, aber derselbe Sudermann! Eine bedauerliche Verengung großer historischer Konflikte, die alte Schiefheit und Oberflächlichkeit in der Führung der Konflikte selbst, die alte Unfähigkeit für eine große Weltanschauung und weite Horizonte. Die Hauptsache ist die Herodesfamilie und ihre Entartung — zieht man das Kostüm ab, so bleibt die Gesellschaft von „Sodoms Ende“, und der Täufer Johannes muß den Namen und die scheinbare Horizonterweiterung dazu geben, ist aber trotz seines härenen Gewandes ein konfuser moderner Woller und Nichtkönner, der nicht einmal die verschiedenen Begriffe des Wortes Liebe auseinanderzuhalten vermag. Und dann folgten dem „Johannes“ die „drei Reiherfedern“, statt mit der Geschichte versuchte es Sudermann mit dem inzwischen beliebt gewordenen Märchen, aber es half nichts, trotz der Verse. Der Prinz Witte war wieder nichts als ein moderner Schwächling im nordischen Reckenkostüm, der nach dem Übermenschen schielt, aber das einfach Menschliche nicht klar sehen und wollen kann. An der Wende des Jahrhunderts fiel denn auch Sudermann mit seinem „Johannisfeuer“ wieder ganz in seinen ursprünglichen Ton zurück und zeigte noch einmal mit wünschenswertester Deutlichkeit, welch feige Sklavennatur in seinen angeblichen Herrennaturen steckt, wie unfähig er fürs Tragische ist und mit welcher ethischen

Urteilsunfähigkeit seine untiefe Lebensauffassung gepaart ist. Was er seitdem produziert hat, zeigte keine andere Note seines literarischen Charakters und ist sogar von seinem Publikum abgelehnt worden, das ihm auch auf dem Weg der politischen Komödie („Sturmgeselle Sokrates") nur noch halb folgte und ihn in einem Jahrzehnt vielleicht ganz verlassen haben wird. — Das meiste, was im letzten Jahrzehnt den lauten Erfolg des Tages einheimste, war entweder noch vom Schlage des Modedramas der siebziger Jahre oder aus der geistigen Verwandtschaft Sudermanns. Auch Dramatiker wie Max Halbe, die allmählich aus dem Bannkreis dieser Verwandtschaft herauszukommen suchten, sind, bis jetzt wenigstens, an höheren Aufgaben gescheitert.

Ein ganz anderes Bild des Modernen stellt sich in Gerhart Hauptmann dar, schon insofern, als dieser eine innere Entwicklung zeigt, während Sudermann in jedem Gewande derselbe ist; deswegen läßt sich auch über den 1857 geborenen Sudermann das Urteil so ziemlich abschließen, während sich noch nicht mit Sicherheit sagen läßt, wie sich der fünf Jahre jüngere Hauptmann noch weiter entwickeln wird. Sodann aber ist der Naturalismus bei Hauptmann nicht wie bei Sudermann etwas Zufälliges und Beiläufiges, sondern Hauptmann ist recht eigentlich der bedeutendste Vertreter des Naturalismus als eines Kunstprinzips und hat als solcher in lehrreicher Weise gezeigt, was der Naturalismus in der Poesie und besonders im Drama leisten kann und was nicht. Denn ein Dichter ist Hauptmann trotz all seiner Irrgänge im Grunde doch. Er trat im Jahr 1889 in die Literatur ein als theoretisch völlig überzeugter, grundsätzlicher Naturalist, und seine ganze Entwicklung hat sich bisher hin und her bewegt zwischen dem Streben, das Recht dieser Ästhetik poetisch-praktisch zu erweisen — und den Versuchen seiner Natur, sich aus der Enge dieser Ästhetik zu befreien. Sein erstes Drama, „Vor

Sonnenaufgang“, rief außerhalb der naturalistischen Kreise zunächst nur Entsetzen und Abscheu hervor, war aber insofern bemerkenswert, als es alle Elemente des Naturalismus in allerdings „konsequenter“ Weise beieinander zeigte: als Stoff die physische und moralische Verkommenheit, in einer einzigen Familie zum Berg angehäuft wie nur je bei Zola — ein pessimistisches Pochen auf die Vererbungstheorie wie nur irgendwo bei Ibsen — Durchführung der Milieudarstellung bis ins einzelste und peinlichste wie bei Dostojewskij — dazu die unter der naturalistischen Jugend damals eingedrungene Tendenz gegen den Alkohol und die in diesen Kreisen ebenfalls häufige Überzeugung, daß Gesundheit nur etwa noch bei der Sozialdemokratie zu finden sei — dramaturgisch betrachtet aber der Verzicht auf Handlung und Komposition im dramatischen Sinn, Darstellung von Zuständen in kaum merklicher Bewegung, Abbrechen des Konfliktes ohne innere Lösung. Dahinter spürte man freilich einen Dichter, der so viel, als er will, auch wirklich kann und vielleicht noch mehr könnte; die brutale Härte, mit der eine abstoßende Wirklichkeit hingestellt war, verriet kein Haschen nach Theatereffekten oder pikanten Reizen, sondern nur die grausame Konsequenz der engen naturalistischen Theorie; und daß hier kein Behagen an der Verkommenheit walte, sondern ein angstvolles Ringen nach Gesundheit, war unverkennbar. Aber ebenso unverkennbar war der doktrinäre pessimistische Eigensinn, der die Möglichkeiten der Gesundung, die in dem Charakter der Helene lagen, nicht aufkommen ließ — und ebensowenig die Möglichkeiten eines tragischen Konfliktes, der nicht nur in Helene, sondern auch in Loth hätte gelegt werden können, wenn ihn der Dichter nur etwas menschlicher gebildet, nur nicht bloß zum dünkelhaften Prinzipienreiter gemacht hätte. Aber das wäre schon mehr „Idealismus“ gewesen, schon mehr ein Schaffen von innen heraus, aus dem Ganzen einer

Weltanschauung, als der „konsequente" Naturalismus gestattet hätte, der nur das beobachtete Einzelne der Wirklichkeit schroff nebeneinanderzusetzen und ohne tiefere innere Vermittlung oder gar Versöhnung zusammenzustellen erlaubte. Als der Pedant einer neuaufgekommenen Theorie, der den Dichter unterdrückte, führte sich Hauptmann in die Literatur ein, und als solcher zeigte er sich auch noch in seinem zweiten Drama, „Das Friedensfest": zwar steigert sich hier die Sehnsucht nach dem Herauskommen aus der Verkümmerung bis zu einem Schimmer von Hoffnung — in der Gestalt der Ida winkt etwas wie zukünftige Lebenserneuerung; aber auch die naturalistische Zustandsdarstellung mit ihrem undramatischen Hinschleichen steigert sich bis zum Öden und Verdrießlichen. Mehr dramatische Spannkraft wies das nächste Drama, „Einsame Menschen", auf: hier schien ein Nachlassen des schroffsten Naturalismus bemerkbar, Hauptmann arbeitete mehr im Stile Ibsens und brachte ein geschlossenes Ganzes mit bestimmt geführter Handlung, erkennbarer dramatischer Bewegung der Charaktere und einem gewissen Abschluß. Aber der Gehalt des Dramas war um so unerquicklicher, weil hier der robuste Naturalist in seinem Johannes Vockerath der genialitätssüchtigen Männerschwächlichkeit der Zeit den Zoll entrichtete; wenn er eine schneidende Satire auf die unmännliche Willensschlappheit und Gehirnüberreizung moderner Großmannsucht hätte schreiben und etwa noch zeigen wollen, wie sich dieses Männergeschlecht mit den „differenzierten Nerven" neben der „neuen Frau" so ärmlich ausnimmt und alle Torheiten des modernen Frauentreibens begreiflich erscheinen läßt — die Satire wäre nicht übel gewesen. Aber er hat's leider tragisch gemeint, und dazu reichte dieses Unwesen nicht. Nun aber schwang er sich auf einmal wieder auf das schnaubende Schlachtroß des sozialistisch gerichteten Naturalismus und brachte seine

„Weber". Mit ihnen zog er vollends die letzte Konsequenz der naturalistischen Theorie in ihrer Anwendung auf das Drama: nicht nur Handlung und Komposition im bisherigen dramatischen Sinn lösten sich hier in Milieu- und Zustandsdarstellung auf — das Drama hatte auch keinen „Helden" mehr, d. h. es drehte sich nicht mehr um die Willenskonflikte des Einzelmenschen, der ja trotzdem noch der poetische Vertreter eines Ganzen sein kann, sondern die Massen entwickeln ihr Massenelend vor dem Zuschauer, rein zuständlich, wie eben Massenelendskonflikte sind, ohne bestimmte Umgrenzung des Konflikts, ohne bestimmten dramatischen Einsatzpunkt und Endpunkt. Damit ist ganz korrekt die äußerste Konsequenz in Übertragung der Milieutechnik vom Roman auf das Drama gezogen, aber auch die Frage gestellt, ob hiermit nicht das Drama als Drama aufgehoben sei. Als soziales Anklagestück haben die „Weber" die stärkste Wirkung getan; eine unbedingt hervorragende Stellung unter der ganzen modernen Anklage- und Elendsliteratur nimmt diese naturalistische Dramatisierung des schlesischen Weberaufstandes von 1844 jedenfalls ein, und für Hauptmann selbst bedeutet es den Höhepunkt seiner naturalistischen Dichtung auch insofern, als man in dem leidenschaftlichen Sausen und Wehen, das durch die „Weber" geht, doch deutlich verspürt, wie der Dichter nicht bloß als Beobachter außer der Sache, sondern mit seiner ganzen Persönlichkeit in der Sache ist. Nur öffnet sich kein Horizont über die Sache hinaus, nicht einmal für den grimmigsten Sozialdemokraten, es bleibt alles im Banne bewegungsloser Zuständlichkeit in enger Umgrenzung, es gibt keinen Ausblick ins Ganze des Lebens, es ist auf gut Zolaisch nur ein „coin", gesehen durch Hauptmanns Temperament. Und so erwies sich Hauptmann gerade in der allerkonsequentesten Leistung seines Naturalismus zwar als einen Dichter, aber als einen irren Dramatiker, als eine Persönlichkeit,

aber nicht als einen weiten Geist, als einen scharfen Beobachter und Lebensdarsteller im Engen und Begrenzten, aber nicht als den Träger einer großen Weltanschauung. Eine ganz überraschende Wendung aber nahm er auf einmal in den zwei Komödien „Kollege Crampton" und „Der Biberpelz". Nicht als ob er die naturalistische Technik hier schon aufgegeben hätte, aber er zeigte auf einmal Humor, was sonst bei den Naturalisten ein rarer Artikel ist. Dieser Humor bleibt zwar im „Kollegen Crampton" noch ziemlich latent, schlägt erst am Schluß des „Biberpelzes" mit überwältigender Komik heraus, aber er ist da und erschaut sich echte Komödienkonflikte, wenn ihre Ausführung im einzelnen auch noch stark überwuchert ist von pedantischer, allerdings in ihrer Art meisterhafter Milieudarstellung. Diese Wendung Hauptmanns gab entschieden zu hoffen, nicht nur für die Komödie, die in Deutschland so ärmlich bestellt ist, sondern auch weil man von einem ernsten Menschen, der Humor hat, hoffen kann, daß er auch noch einmal über die bloße Elendsdarstellung zum Tragischen komme. Bis jetzt freilich ist Hauptmann auf diesem Wege nicht viel weiter gekommen, auch mit seiner neuesten Komödie „Schluck und Jau" nicht. Auf den „Biberpelz" folgte das „Hannele" und kündigte zunächst eine Stilwendung an, allerdings noch in unsicherem Tasten, in einer im ganzen ungenießbaren äußerlichen Verbindung von krassen Elends- und Gemeinheitsschilderungen und theatermäßig aufgestutzter Vorführung einer innerlich ungesunden und unwahren religiösen Sentimentalität, die von echter und volkstümlicher Religiosität sich weit unterscheidet. Aber Hauptmann fing hier doch an, mit anderen als eng naturalistischen Mitteln zu wirken, die Phantasie von der baren Wirklichkeit frei zu machen und überdies noch eine Dichtereigenschaft herauszulassen, die er bisher wie absichtlich zurückgedrängt hatte, seine lyrische Begabung und seine Verskunst. Ehe er

aber damit weiterging, machte er noch einmal ein extrem naturalistisches Experiment in seinem „Florian Geyer": das Prinzip des Naturalismus auf einen weit zurückliegenden historischen Stoff anzuwenden. Es lag in der Natur der Sache, daß dieser Versuch trotz unsäglichen Fleißes mißglücken mußte, und zwar nicht nur im Stil, sondern auch in der Führung der Handlung, die völlig in die Zwischenakte fällt und ganz episch ist, während die Akte selbst wieder nur mit Zustandsschilderungen angefüllt sind. Mit diesem „Florian Geyer" erlebte Hauptmann auch äußerlich einen gründlichen und niederschlagenden Mißerfolg, während sein „Hannele" vorher beim größeren Publikum Effekt gemacht hatte. Und nun schien es, als ob Hauptmann in Zorn und Verzweiflung über diesen offenbaren Bankerott seines theoretischen Naturalismus seine besten dichterischen Kräfte aus der Theorie frei machen wollte. Denn seine „versunkene Glocke" war nicht bloß eine Konzession an die inzwischen durch Fulda und andere aufgebrachte Märchenmode oder an die Theatralik Sudermanns; die Wendung, die Hauptmann hier nahm, lag doch wohl tiefer begründet. Vor allem spürt man hier deutlich eine ganz persönliche Lebensstimmung, die dichterisch heraus mußte. „Im Tale klingt sie, in den Bergen nicht" — dies Wort des Glockengießers Heinrich von seiner vielgerühmten Glocke gibt zweifelsohne den Schlüssel: in den Niederungen der Gegenwarts- und Elendsdarstellung hatte Hauptmanns naturalistische Kunst ihre Wirkung getan, als er aber mit ihr hinauf wollte in die Berge einer freieren Höhenluft, zu den großen Horizonten der Geschichte, da versagte diese Glockenkunst: sollte aber nicht an der Hand allheilender Natur (das soll doch wohl Rautendelein ursprünglich sein) eine neue höhere Kunst zu gewinnen sein? Solche persönlich empfundene Lebensstimmung ist doch wohl der psychologische Untergrund des Werkes, und wenn das so ist,

so ist hier der Schritt getan, über die gewollte Kunst nach einer bestimmten Theorie — hinauszugehen zum frei persönlichen dichterischen Schaffen; und es ist die poetische Erweiterung des Subjektiven, wenn Hauptmann diese persönliche Stimmung auszudehnen sucht zu einer Tragödie der Künstlerseele und des um eine große Weltanschauung ringenden Menschengeistes. Auch ist es an sich durchaus nicht zu tadeln, daß er für den Ausdruck dieses geistigen Gehaltes über die Erscheinungen des Alltagslebens hinausgreift, die mythischen und sagenhaften Gebilde altgermanischer Naturanschauung zu verwenden sucht. Eine andere Frage ist es freilich, wie weit ihm das alles gelungen ist. Sowie es sich um die eigentlichen Weltanschauungsfragen und ihre poetische Veranschaulichung handelt, beginnen freilich die Unklarheiten und Redensarten, überwuchert häufig die bloße Deklamation; als dramatischer Willensmensch betrachtet, bekommt der Glockengießer allerdings einen bedenklichen Zug von Johannes Vockerath, die dramatische Handlung spinnt sich gerade an der Peripetie nicht energisch genug aus seinem innersten Charakterwillen heraus, und die Katastrophe verläuft ins Sentimentale und äußerlich Lyrische; auch läßt die verwendete Märchenwelt oft genug die Kraft und Gesundheit des deutschen Volksglaubens vermissen, und naturalistische Kniffe drängen sich im einzelnen noch störend hervor. Aber trotz alledem ist die „versunkene Glocke" das Werk eines Dichters, auf wirklich poetischem Wege entstanden und ein Beweis dafür, daß Hauptmann noch etwas anderes können sollte, als naturalistische Milieudramen zusammensetzen oder dem Theatereffekt Zugeständnisse machen, an dem es ja freilich in der „versunkenen Glocke" auch nicht ganz fehlt. Auf dem „Biberpelz" und der „versunkenen Glocke" ruhte eine Hoffnung, daß Hauptmann in sich noch einmal etwas Höheres finden werde als den Virtuosen des Naturalismus und den

Häuptling einer vorlauten Literaturpartei — zumal da er seine geistigen Wurzeln doch immer noch mehr in seiner schlesischen Heimat als in der Großstadt Berlin hat. Der „Fuhrmann Henschel“ von 1899 war freilich geeignet, solche Hoffnungen wieder herabzustimmen: da ist wieder ganz der frühere enge Hauptmann, nur daß er innerhalb dieser Enge die naturalistische Kunst noch feiner ausgebildet hat und von der bloßen Zustandsschilderung jetzt doch mehr nach dramatischer Handlung und Charakterentwicklung strebt; aber sonst ist's wieder die alte traurige Geschichte: kein Horizont und keine Tiefe, nichts tragisch Wirkendes, sondern nur der niederdrückende Eindruck der sattsam bekannten Beobachtung, wie töricht und kümmerlich sich enge Menschen oft ihr Leben ruinieren — und dazu ein bißchen Rührung aus Religion und Aberglauben. In dem „armen Heinrich“ hat Hauptmann den bekannten mittelalterlichen Stoff, an sich undramatisch, in dramatische Stimmungsbilder aufgelöst, in dem Kindsmord-drama „Rose Bernd“ hat er dann wieder dem Naturalismus seinen Tribut gezahlt und in den „Jungfern vom Bischofs-berg“ ein feines, wenn auch nicht besonders geistvolles Lust-spiel geschaffen.

Was er künftig noch leisten möge, als „großen“ Dichter hat er sich bisher so wenig erwiesen wie irgend ein anderer aus der „Moderne“ — immerhin als ihre bemerkenswerteste Erscheinung, bemerkenswert aber auch insofern, als an ihm förmlich zu studieren ist, wie die Dürre und Engherzigkeit des naturalistischen Prinzips ein großes, freies, aus dem Ganzen des Lebens schöpfendes Kunstwerk und eine eben-solche Weltanschauung nicht aufkommen läßt. Wenn aber ein Hauptmann bisher am Naturalismus gescheitert ist, was war von den kleineren Talenten zu erwarten, die nach seinem Rezept eine neue Poesie zu schaffen glaubten? Es hat sich ja schon ein Epigonentum an ihn angeschlossen. Tatsächlich

ist denn auch der Naturalismus mit dem Ende des Jahrhunderts auf der ganzen Linie im Rückzug begriffen. Was aber an seine Stelle gerückt ist und immer noch im Geiste der „Moderne" das Heil sucht, ob es sich nun als Symbolismus oder Ästhetizismus oder welchen Ismus immer oder als allerneueste Romantik ausgebe, ob es dramatisch oder lyrisch experimentiere, sich trocken oder aufgeregt und verrückt gebärde: das steckt teils immer noch im Banne der Entartung und des Zerfalls, teils tastet und sucht es noch so unsicher herum, daß man erst abwarten muß, was etwa noch daraus wird. Und zum größten Teil leidet es eben auch noch an der Beschränktheit bloßer Literatenpoesie, die dem wirklichen Leben der Nation immer ferner rückt. Daneben macht sich allerdings etwas stärker geltend, was man neuerdings als „Heimatkunst" zu bezeichnen liebt, was nicht in der Großstadt, sondern im gesunden Boden irgendwelcher deutschen Stammesheimat wurzelt; aber das ist im Grunde längst im stillen dagewesen, wenn auch von dem großstädtischen Literatentum totgeschrieen und totgeschwiegen. Es ist dagewesen schon bei den Großen des vorigen Jahrhunderts, bei vielen kleineren Talenten (Adalbert Stifter, Melchior Meyr, Hermann Schmid u. a.) und bei allen, die in der Mundart dichteten; neu entstanden ist die Heimatkunst und wohl auch das Wort im Gegensatz zur Großstadtkunst, der man so überdrüssig wurde, wie einst der heimatlosen Kunst der sechziger Jahre. Bereits kann man ein rundes Hundert solcher Heimatdichter zählen, und fast jedes Land hat seinen Heimatdichter, wenn auch Niederdeutschland dominiert und die Heide einen ungebührlich breiten Raum einnimmt. Von den älteren ist der hervorragendste Wilhelm von Polenz (1861—1903), der in seinen Romanen ostelbische Verhältnisse ganz vortrefflich schildert und in den drei Romanen: „Der Pfarrer von Breitendorf", „Der Büttnerbauer" und „Der Grabenhäger"

vielleicht das Beste geschaffen hat, was an sozialen Bauernromanen vorhanden ist. Auch die Romane, in denen er andere Gegenwartsfragen als die bäuerlichen Ostelbiens behandelt, sind durchaus beachtenswert; alle sind echt deutsch und keiner ist von der Moderne angekränkelt. Von anderen Vertretern der Heimatkunst, die fast alle aber nicht bloß auf diesem Gebiet sich schaffend betätigen, wären zu nennen: die niederdeutschen Karl Söhle, Heinrich Sohnrey, Timm Kröger, Bernhardine Schulze-Smidt, Ottomar Enking, Otto Ernst („Asmus Sempers Jugendland“) und viele andere, die Thüringerin Helene Böhlau und die gewandteste unter den heutigen Schriftstellerinnen, die in Trier geborene, in allen Sätteln gerechte Klara Viebig. Von den Süddeutschen hat der Bayer Ludwig Ganghofer mit seinen Hochlandromanen sich die Gunst des Publikums erworben und genügt teilweise auch höheren Ansprüchen. Der Württemberger Hermann Hesse ist durch den Roman „Peter Camenzind“ schnell berühmt geworden; die Pfälzerin Anna Croissant-Rust hat einen Bauernroman („Die Nann“) geschrieben, der neben Ludwig Thomas „Andreas Vöst“ der bedeutendste Bauernroman ist; der Hesse Adam Karillon stellt mit keckem, teilweise barockem Humor das Odenwälder Bauernleben in erstaunlicher Naturtreue dar. Allerersten Ranges, was die Kunst des Erzählens betrifft, ist der badische Dichter Adolf Schmitthenner (1854—1907). In seinem Roman „Leonie“ behandelt er ein heikles Problem mit wunderbarer dichterischer Kunst, seine historischen Novellen stehen neben den besten von C. F. Meyer, und auch seine volkstümlichen Erzählungen gehören zum Trefflichsten, was wir in dieser Art haben. Ein hervorragendes Erzählertalent ist auch der Schweizer Jakob Heer, eine Zeitlang in Gefahr, entwurzelt zu werden, doch wieder in der Heimat verankert. Alle guten schweizerischen Geister sind lebendig ge-

worden in Ernst Zahn. Er ist ein feiner Kenner und Schilderer des Menschenherzens, der immer Neues aus seinen Landsleuten herausholt und trotz rascher und offenbar müheloser Produktion an Sachlichkeit und Gediegenheit der Darstellung und sorgfältiger Entwicklung der Probleme kaum von einem übertroffen wird. — Berühmter freilich als diese alle ist geworden der Dithmarsche Gustav Frenssen, dessen letzte Romane „Jörn Uhl" und „Hilligenlei" in Hunderttausend von Exemplaren verkauft wurden und seinen früheren, der banalen „Sandgräfin" (1896) und den „drei Getreuen" (1898), ebenfalls zu einer riesigen Auflagehöhe verhalfen. Schon in diesem Romane zeigen sich alle Fehler und Vorzüge der Frenssenschen Romanschriftstellerei: zerfahrene Komposition, Aneinanderreihen von Szenen ohne innere Notwendigkeit, Ausspinnen des Nebensächlichen und eine gewisse Manieriertheit und selbstgefällige Naivität, dabei Anlehnung an fremde Muster, insbesondere Raabe, Storm, G. Keller, während ihm andererseits die „Moderne" überall hineinpfuscht. Für „Jörn Uhl" ist ihm geradezu Sudermanns „Frau Sorge" Gevatter gestanden. Diesen Mängeln aber steht doch gegenüber, daß Frenssen ein wirklicher Dichter ist und ein Schreibkünstler nicht gewöhnlicher Art, dem es gerade durch seine naiv scheinende, oft kindlich, ja fast kindisch klingende, von jedem Pathos freie, innerlich beseelte Art, darzustellen und zu schildern, gelingt, den Leser in seinem Bann zu zwingen. Auch seine Manieriertheit scheint doch Eigenart, nicht Absicht zu sein; er schreibt offenbar mit sicherem Griffel hin, was er innerlich geschaut hat, dann aber wird es wohl noch zugestutzt und auch verschnörkelt. Daß er in dem theologisch wie sittlich gleich anfechtbaren Tendenzroman „Hilligenlei" die Grundlage deutscher Wiedergeburt geben wollte, hat nur Lächeln hervorrufen können: dazu fehlt dem Roman eigentlich alles, insbesondere das sittliche Mark und die deutsche Kraft.

Frenssen, keine starke Persönlichkeit, ist ein Suchender und Tastender, und es ist sehr fraglich, ob er den Weg zur Höhe finden wird. Auf *solchen* Heimatromanen ruht schwerlich die Genesungshoffnung für unsere poetische Literatur, wenn auch ihr großer Erfolg zeigt, wie gründlich satt man in weitesten Kreisen „die Moderne" hatte, und wie andererseits doch das Lesepublikum des zwanzigsten Jahrhunderts unter dem Einfluß ebendieser „Moderne" ein anderes geworden ist. — Das Gesamtbild, das die „Moderne" bietet, ist keineswegs der vermeintliche Höhepunkt der deutschen Literatur des Jahrhunderts, sondern das Bild eines unverkennbaren Niedergangs von einer Höhe, die dagewesen war. Aus Entartungszuständen erwachsen oder in krampfhaftem Ringen mit der Entartung sich verzehrend, durch ausländische Einflüsse um die nationale Wurzelechtheit gebracht, durch großstädtisches Literatentreiben von den lebendigen Quellen des Volkslebens abgeschnitten, durch Theorien verholzt und an der Erfolgsgier krank — hat diese modernste Literatur zwar im einzelnen etliche Gewinne für die äußere poetische Formgebung eingeheimst und etwa noch das Auge für die Wirklichkeit geschärft, hat aber den Blick in die Tiefe und ins Ganze verloren, sich in gewaltsamen und ruhelosen Experimenten verflacht und verzettelt, die ästhetischen Begriffe und den Geschmack des Publikums aufs unheilvollste verwirrt, sogar seine Ethik mannigfach geschädigt und alles in allem so gut wie nichts hervorgebracht, was Größe beanspruchen dürfte und dauernde Wirkung verheißen würde. Die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts waren im besten Fall von einem Gärungs- und Übergangsprozeß in der Literatur angefüllt, der als Rückschlag gegen vorhandene Krankheitserscheinungen und Säfteverstockungen im nationalen Kulturorganismus begreiflich, zum Teil gerade aus ihnen hervorgegangen ist. Aber die Gesundung unserer Literatur muß

erst noch kommen, und die Zeichen der Wiedergenesung sind vorhanden. Nur liegen sie vorerst weniger im engeren Kreise der eigentlichen Literatur als in neuen Lebensregungen der Nation: langsam, aber sicher vollzieht sich doch eine Erstarkung des nationalen Willens; der Deutsche hält weitere Umschau in der Welt, die jetzt neu verteilt wird, und streckt die Hand nach neuen Zukunftsaufgaben, er beginnt wieder nationale Ziele ins Auge zu fassen, wie er das in den Jahrzehnten vor 1870 getan und nachher eine Zeitlang verlernt hat. Eine männlichere Art ist wieder im Aufgehen, die mit größerer Vertiefung in den Heimatboden ein weiteres Hinausgreifen in das große Weltleben zu verbinden beginnt, und eine andere Jugend scheint allmählich großzuwachsen, als die war, welche „die Moderne" gegründet hat. Wenn das so fortgeht, so werden wir auch über die Engbrüstigkeit und weibische Nervosität der jüngsten Literatur hinauskommen; Gesundung und Kraft des nationalen Lebens wird der beste Boden sein auch für Gesundung und Kräftigung unserer Literatur. Unter allen Umständen aber wird die vielbesprochene Zukunft der deutschen Poesie nicht von Theorien abhängen, von Parteien und Tagesströmungen, sondern von Dichterpersönlichkeiten, die — wenn auch getragen von einem willenskräftigen, schaffensfreudigen und ethisch gesunden Leben der Nation — Großes und Echtes schaffen können aus der selbstherrlichen Kraft ihres poetischen Genius.

Register zum zweiten Teil.

Alexis (Willibald) 58.
Anzengruber (Ludwig) 104.
Auerbach (Berthold) 58.

Bauernfeld 97.
Baumbach (Rudolf) 103.
Benedix 97.
Blumenthal 97.
Böhlau (Helene) 156.
Brinckman (John) 69.
Buck (Michel Richard) 64.
Busch (Moritz) 102.

Christen (Ada) 114.
Croissant-Rust (Anna) 156.

Dahn (Felix) 99.
Dehmel (Richard) 140.
Dranmor 114.

Ebers (Georg) 99.
Ebner-Eschenbach (Marie v.) 134.
Enking (Ottomar) 156.
Ernst (Otto) 156.

Falke (Gustav) 140.
Fischer (J. G.) 79.
Fontane (Theodor) 59.
Frenssen (Gustav) 157.
Freytag (Gustav) 26.
Fulda (Ludwig) 141.

Ganghofer (Ludwig) 156.
Gerok (Karl) 79.
Gotthelf (Jeremias) 33.
Grimminger (A.) 69.
Grisebach (Ed.) 114.
Groth (Klaus) 64.

Halbe (Max) 147.
Hamerling (Robert) 87.
Hart (Heinr. u. Julius) 134.
Hauptmann (Gerhart) 147.
Hebbel (Friedrich) 9.
Heer (Jakob) 156.
Henkell (Karl) 140.
Hesse (Herm.) 156.
Hiller (Eduard) 64.
Holz (Arno) 140.

Jensen (Wilhelm) 114.
Jordan (Wilhelm) 51.

Kadelburg 97.
Karillon (Adam) 156.
Keller (Gottfried) 34.
Kirchbach (Wolfgang) 134.
Kobell (Franz) 69.
Kröger (Timm) 156.
Kurz (Hermann) 23.
Kurz (Isolde) 23.

L'Arronge (Ad.) 98.
Liliencron (Detlev v.) 138.
Lindau (Paul) 96.
Lorm (Hieronymus) 114.
Lubliner (Hugo) 97.
Ludwig (Otto) 19.

Meyer (Conr. Ferd.) 45.
Meyr (Melchior) 155.
Moser 97.

Nietzsche 130.

Paulus (Eduard) 109.
Pichler (Adolf) 59.
Polenz (Wilhelm v.) 155.

Raabe (Wilhelm) 69.
Raimund 98.

Reuter (Fritz) 65.
Riehl (Wilhelm) 57.
Rosegger (P. K.) 108.

Saar (Ferd. v.) 135.
Scheffel (Jos. Viktor) 73.
Scherenberg (Chr. Fr.) 90.
Schlaf (Johannes) 140.
Schmid (Hermann) 155.
Schmitthenner (Adolf) 156.
Schönthan 97.
Schopenhauer 112.
Schulze-Smidt (Bernhardine) 156.
Seidel (Heinr.) 102.
Söhle (Karl) 156.
Sohnrey (Heinr.) 156.
Spielhagen (Fr.) 86.
Spitteler (Karl) 140.
Steinhausen (Heinr.) 102.
Stelzhamer (Franz) 69.
Stern (Adolf) 100.
Stieler (Karl) 69.
Stifter (Adalb.) 155.
Storm (Theodor) 60.
Strauß (Dav. Fr.) 79.
Sudermann (Herm.) 141.

Thoma (Ludwig) 156.

Viebig (Clara) 156.
Vischer (Friedr. Theod.) 77.
Voß (Richard) 114.

Wagner (Christian) 110.
Wagner (Richard) 115.
Wilbrandt (Adolf) 114.
Wildenbruch (Ernst v.) 135.
Wolff (Julius) 101.

Zahn (Ernst) 157.

Sammlung Göschen

In elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Verzeichnis der erschienenen Bände.

Ackerbau- u. Pflanzenbaulehre von Dr. Paul Rippert in Berlin u. Ernst Langenbeck in Bochum. Nr. 232.

Agrikulturchemische Kontrollwesen, Das, von Dr. Paul Krische in Göttingen. Nr. 304.

Akustik. Theoret. Physik I. Teil: Mechanik u. Akustik. Von Dr. Gust. Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

— **Musikalische, v.** Dr. Karl L. Schäfer, Dozent an der Univers. Berlin. Mit 35 Abbild. Nr. 21.

Algebra. Arithmetik u. Algebra v. Dr. H. Schubert, Prof. a. d. Gelehrtenschule d. Johanneums in Hamburg. Nr. 47.

Alpen, Die, von Dr. Rob. Sieger, Prof. an der Universität und an der Exportakademie des k. k. Handelsmuseums in Wien. Mit 19 Abbild. u. 1 Karte. Nr. 129.

Altertümer, Die deutschen, v. Dr. Franz Fuhse, Direktor d. städt. Museums in Braunschweig. Mit 70 Abb. Nr. 124.

Altertumskunde, Griechische, von Prof. Dr. Rich. Maisch, neubearb. von Rektor Dr. Franz Pohlhammer. Mit 9 Vollbildern. Nr. 16.

— **Römische**, von Dr. Leo Bloch in Wien. Mit 8 Vollb. Nr. 45.

Analyse, Techn.-Chem., von Dr. G. Lunge, Prof. a. d. Eidgen. Polytechn. Schule i. Zürich. Mit 16 Abb. Nr. 195.

Analysis, Höhere, I: Differentialrechnung. Von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 68 Fig. Nr. 87.

— — — Repetitorium und Aufgabensammlung z. Differentialrechnung v. Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 46 Fig. Nr. 146.

— — **II:** Integralrechnung. Von Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 89 Fig. Nr. 88.

Analysis, Höhere, Repetitorium und Aufgabensammlung zur Integralrechnung von Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 50 Fig. Nr. 147.

— **Niedere**, von Prof. Dr. Benedikt Sporer in Ehingen. Mit 5 Fig. Nr. 53.

Arbeiterfrage, Die gewerbliche, von Werner Sombart, Prof. an der Univ. Breslau. Nr. 209.

Arbeiterversicherung, Die, von Dr. Alfred Manes in Berlin. Nr. 267.

Arithmetik und Algebra von Dr. Herm. Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 47.

— — Beispielsammlung zur Arithmetik u. Algebra v. Dr. Hermann Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 48.

Ästhetik, Allgemeine, von Prof. Dr. Max Diez, Lehrer an d. Kgl. Akademie der bildenden Künste in Stuttgart. Nr. 300.

Astronomie. Größe, Bewegung und Entfernung der Himmelskörper von A. F. Möbius, neu bearb. v. Dr. W. F. Wislicenus, Prof. a. d. Univers. Straßburg. Mit 36 Abb. u. 1 Sternk. Nr. 11.

Astrophysik. Die Beschaffenheit der Himmelskörper von Dr. Walter F. Wislicenus, Prof. an der Universität Straßburg. Mit 11 Abbild. Nr. 91.

Aufgabensammlg. z. Analyt. Geometrie d. Ebene v. O. Th. Bürklen, Prof. am Realgymnasium in Schw.-Gmünd. Mit 32 Figuren. Nr. 256.

— — **d. Raumes** von O. Th. Bürklen, Prof. am Realgymnasium in Schw.-Gmünd. Mit 8 Fig. Nr. 309.

— **Physikalische**, v. G. Mahler, Prof. der Mathem. u. Physik am Gymnas. in Ulm. Mit d. Resultaten. Nr. 243.

Aufsatzentwürfe von Oberstudienrat Dr. L. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart. Nr. 17.

Sammlung Göschen

In elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Ausgleichungsrechnung nach der Methode der kleinsten Quadrate von Wilh. Weitbrecht, Prof. der Geodäsie in Stuttgart. Mit 15 Figuren und 2 Tafeln. Nr 302.

Baukunst, Die, des Abendlandes von Dr. K. Schäfer, Assistent am Gewerbemuseum in Bremen. Mit 22 Abbild. Nr. 74.

Betriebskraft, Die zweckmäßigste, von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. 1. Teil: Die mit Dampf betriebenen Motoren nebst 22 Tabellen über ihre Anschaffungs- und Betriebskosten. Mit 14 Abbild. Nr. 224.

— — 2. Teil: Verschiedene Motoren nebst 22 Tabellen über ihre Anschaffungs- und Betriebskosten. Mit 29 Abbild. Nr. 225.

Bewegungsspiele von Dr. E. Kohlrausch, Prof. am Kgl. Kaiser Wilhelms-Gymnasium zu Hannover. Mit 14 Abbild. Nr. 96.

Biologie der Pflanzen von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 127.

Biologie der Tiere I: Entstehung u. Weiterbild. d. Tierwelt, Beziehungen zur organischen Natur v. Dr. Heinr. Simroth, Prof. an der Universität Leipzig. Mit 33 Abbild. Nr. 131.

— **II:** Beziehungen der Tiere z. organ. Natur von Dr. Heinr. Simroth, Prof. an der Univers. Leipzig. Mit 35 Abbild. Nr. 132.

Bleicherei. Textil-Industrie III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe von Wilhelm Massot, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule f. Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.

Brauereiwesen I: Mälzerei von Dr. Paul Drevermann, Direktor d. Brauer- u. Mälzerschule zu Grimma. Mit 16 Abbild. Nr. 303.

Buchführung in einfachen und doppelten Posten von Rob. Stern, Oberlehrer der Öffentl. Handelslehranst. u. Doz. d. Handelshochschule z. Leipzig. Mit vielen Formularen. Nr. 115.

Buddha von Prof. Dr. Edmund Hardy. Nr. 174.

Burgenkunde, Abriß der, von Hofrat Dr. Otto Piper in München. Mit 30 Abbild. Nr. 119.

Chemie, Allgemeine und physikalische, von Dr. Max Rudolphi, Prof. a. d. Techn. Hochschule in Darmstadt. Mit 22 Fig. Nr. 71.

— **Analytische,** von Dr. Johannes Hoppe. I: Theorie und Gang der Analyse. Nr. 247.

— — II: Reaktion der Metalloide und Metalle. Nr. 248.

— **Anorganische,** von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 37.

— — siehe auch: Metalle. — Metalloide.

Chemie, Geschichte der, von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chem. Laboratorium der Kgl. Technischen Hochschule Stuttgart. I: Von den ältesten Zeiten bis zur Verbrennungstheorie von Lavoisier. Nr. 264.

— II: Von Lavoisier bis zur Gegenwart. Nr. 265.

— **der Kohlenstoffverbindungen** von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chem. Laboratorium der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I. II: Aliphatische Verbindungen. 2 Teile. Nr. 191. 192.

— — III: Karbocyklische Verbindungen. Nr. 193.

— — IV: Heterocyklische Verbindungen. Nr. 194.

— **Organische,** von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 38.

— **Physiologische,** von Dr. med. A. Legahn in Berlin. I: Assimilation. Mit 2 Tafeln. Nr. 240.

— — II: Dissimilation. Mit einer Tafel Nr. 241.

Chemisch-Technische Analyse von Dr. G. Lunge, Prof. an der Eidgenöss. Polytechn. Schule in Zürich. Mit 16 Abbild. Nr. 195.

Dampfkessel, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium u. d. praktischen Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 67 Fig. Nr. 9.

Sammlung Göschen

In elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Dampfmaschine, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch m. Beispielen für das Selbststudium und den prakt. Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 48 Fig. Nr. 8.

Dampfturbinen, Die, ihre Wirkungsweise und Konstruktion von Ingenieur Hermann Wilda in Bremen. Mit 89 Abbild. Nr. 274.

Dichtungen a. mittelhochdeutscher Frühzeit. In Auswahl m. Einltg. u. Wörterb. herausgegeb. v. Dr. Herm. Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 137.

Dietrichepen. Kudrun u. Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Prof. an der Univers. Münster. Nr. 10.

Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junker, Prof. a. Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 68 Fig. Nr. 87.

— Repetitorium u. Aufgabensammlung z. Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 46 Fig. Nr. 146.

Eddalieder mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Wilhelm Ranisch, Gymnasial-Oberlehrer in Osnabrück. Nr. 171.

Eisenhüttenkunde von A. Krauß, dipl. Hütteningen. I. Teil: Das Roheisen. Mit 17 Fig. u. 4 Tafeln. Nr. 152.

— II. Teil: Das Schmiedeisen. Mit 25 Figuren und 5 Tafeln. Nr. 153.

Elektrizität. Theoret. Physik III. Teil: Elektrizität u. Magnetismus. Von Dr. Gust. Jäger, Prof. a. d. Univers. Wien. Mit 33 Abbildgn. Nr. 78.

Elektrochemie von Dr. Heinr. Danneel, Privatdozent in Breslau. I. Teil: Theoretische Elektrochemie und ihre physikalisch-chemischen Grundlagen. Mit 18 Fig. Nr. 252.

Elektrotechnik. Einführung in die moderne Gleich- und Wechselstromtechnik von J. Herrmann, Professor der Elektrotechnik an der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I: Die physikalischen Grundlagen. Mit 47 Fig. Nr. 196.

Elektrotechnik II: Die Gleichstromtechnik. Mit 74 Fig. Nr. 197.

— III: Die Wechselstromtechnik. Mit 109 Fig. Nr. 198.

Epigonen, Die, des höfischen Epos. Auswahl aus deutschen Dichtungen des 13. Jahrhunderts von Dr. Viktor Junk, Aktuarius der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Nr. 289.

Erdmagnetismus, Erdstrom, Polarlicht von Dr. A. Nippoldt jr., Mitglied des Königl. Preußischen Meteorologischen Instituts zu Potsdam. Mit 14 Abbild. und 3 Taf. Nr. 175.

Ethik von Professor Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 90.

Exkursionsflora von Deutschland zum Bestimmen der häufigeren in Deutschland wildwachsenden Pflanzen von Dr. W. Migula, Professor an der Forstakademie Eisenach. 1. Teil. Mit 50 Abbild. Nr. 268.

— — 2. Teil. Mit 50 Abbild. Nr. 269.

Familienrecht. Recht des Bürgerlichen Gesetzbuches. Viertes Buch: Familienrecht von Dr. Heinrich Titze, Prof. a. d. Univ. Göttingen. Nr. 305.

Färberei. Textil-Industrie III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei u. ihre Hilfsstoffe v. Dr. Wilh. Massot, Lehrer a. d. Preuß. höh. Fachschule f. Textilindustrie i. Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.

Feldgeschütz, Das moderne, I: Die Entwicklung des Feldgeschützes seit Einführung des gezogenen Infanteriegewehrs bis einschließlich der Erfindung des rauchlosen Pulvers, etwa 1850 bis 1890, von Oberstleutnant W. Heydenreich, Militärlehrer an der Militärtechn. Akademie in Berlin. Mit 1 Abbild. Nr. 306.

— — II: Die Entwicklung des heutigen Feldgeschützes auf Grund der Erfindung des rauchlosen Pulvers, etwa 1890 bis zur Gegenwart, von Oberstleutnant W. Heydenreich, Militärlehrer an der Militärtechn. Akademie in Berlin. Mit 11 Abbild. Nr. 307.

Sammlung Göschen

In elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Fernsprechwesen, Das, von Dr. Ludwig Kellstab in Berlin. Mit 47 Fig. und 1 Tafel. Nr. 155.

Festigkeitslehre von W. Hauber, Diplom-Ingenieur. Mit 56 Fig. Nr. 288.

Filzfabrikation. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Königl. Techn. Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Finanzwissenschaft v. Präsident Dr. R. van der Borght in Berlin. Nr. 148.

Fischerei und Fischzucht v. Dr. Karl Eckstein, Prof. an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 159.

Formelsammlung. Mathemat., u. Repetitorium d. Mathematik, enth. die wichtigsten Formeln und Lehrsätze d. Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen u. sphärischen Trigonometrie, math. Geographie, analyt. Geometrie d. Ebene u. d. Raumes, d. Different.- u. Integralrechn. v. O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymn. in Schw.-Gmünd. Mit 18 Fig Nr. 51.

— **Physikalische**, von G. Mahler, Prof. a. Gymn. in Ulm. Mit 65 Fig. Nr. 136.

Forstwissenschaft von Dr. Ad. Schwappach, Professor an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 106.

Fremdwort, Das, im Deutschen von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 55.

Fremdwörterbuch, Deutsches, von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 273.

Gardinenfabrikation. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Königl. Technischen Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Geodäsie von Dr. C. Reinhertz, Prof. an der Techn. Hochschule Hannover. Mit 66 Abbild. Nr. 102.

Geographie, Astronomische, von Dr. Siegm. Günther, Prof. an der Techn. Hochschule in München. Mit 52 Abbild. Nr. 92.

— **Physische**, von Dr. Siegm. Günther, Prof. an der Königl. Techn. Hochschule in München. Mit 32 Abbild. Nr. 26.

— s. auch: Landeskunde. Länderkunde.

Geologie von Prof. Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abbild. und 4 Taf. mit über 50 Fig. Nr 13.

Geometrie, Analytische, der Ebene von Prof Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 57 Fig. Nr. 65.

— —**Aufgabensammlung zur Analytischen Geometrie der Ebene** von O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymnasium in Schwäb.-Gmünd. Mit 32 Fig. Nr. 256.

— **Analytische, des Raumes** von Prof. Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 28 Abbild. Nr. 89.

— — **Aufgabensammlung z. Analyt. Geometrie d. Raumes** von O. Th. Bürklen, Prof. a. Realgymn. i. Schwäb.-Gmünd. M. 8 Fig. Nr. 304.

— **Darstellende**, von Dr. Robert Haußner, Prof. an der Univ. Jena. I. Mit 110 Fig. Nr. 142.

— **Ebene**, von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Mit 111 zweifarb. Fig. Nr. 41.

— **Projektive**, in synthet. Behandlung von Dr. Karl Doehlemann, Prof. an der Universität München. Mit 91 Fig. Nr. 72.

Geschichte, Badische, von Dr. Karl Brunner, Prof. am Gymnasium in Pforzheim und Privatdozent der Geschichte an der Techn. Hochschule in Karlsruhe. Nr. 230.

— **Bayerische**, von Dr. Hans Ockel in Augsburg. Nr. 160.

— **des Byzantinischen Reiches** von Dr. K. Roth in Kempten. Nr. 190.

— **Deutsche, I: Mittelalter** (bis 1519) von Dr. F. Kurze, Prof. am Kgl. Luisengymn. in Berlin. Nr. 33.

Sammlung Göschen

In elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Geschichte, Deutsche II: Zeitalter der Reformation und der Religionskriege (1500—1648) von Dr. F. Kurze, Professor am Königl. Luisengymnasium in Berlin. Nr. 34.

— — **III: Vom Westfälischen Frieden bis zur Auflösung des alten Reichs** (1648—1806) von Dr. F. Kurze, Prof. am Kgl. Luisengymnasium in Berlin. Nr. 35.

— — siehe auch: Quellenkunde.

— **Französische**, von Dr. R. Sternfeld, Prof. a. d. Univers. Berlin. Nr. 85.

— **Griechische**, von Dr. Heinrich Swoboda, Prof. an der deutschen Univers. Prag. Nr. 49.

— **des 19. Jahrhunderts** v. Oskar Jäger, o. Honorarprofessor an der Univers. Bonn. 1. Bdchn.: 1800—1852. Nr. 216.

— — 2. Bdchn.: 1853 bis Ende d. Jahrh. Nr. 217.

— **Israels** bis auf die griech. Zeit von Lic. Dr. J. Benzinger. Nr. 231.

— **Lothringens**, von Dr. Herm. Derichsweiler, Geh. Regierungsrat in Straßburg. Nr. 6.

— **des alten Morgenlandes** von Dr. Fr. Hommel, Prof. a. d. Univers. München. M. 6 Bild. u. 1 Kart. Nr. 43.

— **Oesterreichische, I:** Von der Urzeit bis zum Tode König Albrechts II. (1439) von Prof. Dr. Franz von Krones, neubearbeitet von Dr. Karl Uhlirz, Prof. an der Univ. Graz. Mit 11 Stammtaf. Nr. 104.

— — **II:** Von 1526 bis zur Gegenwart von Hofrat Dr. Franz von Krones, Prof. a. d. Univers. Graz. Nr. 105.

— **Römische**, von Realgymnasial-Dir. Dr. Jul. Koch in Grunewald. Nr. 19.

— **Russische**, v. Dr. Wilh. Reeb, Oberl. am Ostergymnasium in Mainz. Nr. 4.

— **Sächsische**, von Professor Otto Kaemmel, Rektor des Nikolaigymnasiums zu Leipzig. Nr. 100.

— **Schweizerische**, von Dr. K. Dändliker, Prof. a. d. Univ. Zürich. Nr. 188.

— **Spanische**, von Dr. Gustav Diercks. Nr. 266.

— **der Chemie** siehe: Chemie.

Geschichte der Malerei siehe: Malerei.

— **der Mathematik** s.: Mathematik.

— **der Musik** siehe: Musik.

— **der Pädagogik** siehe: Pädagogik.

— **der Physik** siehe: Physik.

— **des deutschen Romans** s.: Roman.

— **der deutschen Sprache** siehe: Grammatik, Deutsche.

— **des deutschen Unterrichtswesens** siehe: Unterrichtswesen.

Geschichtswissenschaft, Einleitung in die, von Dr. Ernst Bernheim, Prof. an der Univers. Greifswald. Nr. 270.

Gesetzbuch, Bürgerliches. Recht des Bürgerlichen Gesetzbuches, viertes Buch: Familienrecht, von Dr Heinr. Titze, Prof. an d. Univers. Göttingen. Nr. 305.

Gesundheitslehre. Der menschliche Körper, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abb. u. 1 Taf. Nr. 18.

Gewerbewesen von Werner Sombart, Prof. an d. Univers. Breslau. I. II. Nr. 203. 204.

Gewichtswesen. Maß-, Münz- und Gewichtswesen von Dr. Aug. Blind, Prof. an der Handelsschule in Köln. Nr. 283.

Gleichstrommaschine, Die, von C. Kinzbrunner, Ingenieur und Dozent für Elektrotechnik an der Municipal School of Technology in Manchester. Mit 78 Fig. Nr. 257.

Gletscherkunde von Dr. Fritz Machaček in Wien. Mit 5 Abbild. im Text und 11 Taf. Nr. 154.

Gottfried von Straßburg. Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach u. Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am Kgl. Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Sammlung Göschen

In elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Grammatik, Deutsche, und kurze Geschichte der deutschen Sprache von Schulrat Professor Dr. O. Lyon in Dresden. Nr. 20.

— **Griechische,** I: Formenlehre von Dr. Hans Meltzer, Prof. an der Klosterschule zu Maulbronn. Nr. 117.

— — II: Bedeutungslehre und Syntax von Dr. Hans Meltzer, Prof. an der Klosterschule zu Maulbronn. Nr. 118.

— **Lateinische.** Grundriß der lateinischen Sprachlehre von Prof. Dr. W. Votsch in Magdeburg. Nr. 82.

— **Mittelhochdeutsche.** Der Nibelunge Nôt in Auswahl und mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Golther, Prof. an der Univers. Rostock. Nr. 1.

— **Russische,** von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Univers. Prag. Nr. 66.

— — siehe auch: Russisches Gesprächsbuch. — Lesebuch.

Handelskorrespondenz, Deutsche, von Prof. Th. de Beaux, Officier de l'Instruction Publique. Nr. 182.

— **Englische,** von E. E. Whitfield, M. A., Oberlehrer an King Edward VII Grammar School in King's Lynn. Nr. 237.

— **Französ.** von Prof. Th. de Beaux, Officier de l'Instruction Publique. Nr. 183.

— **Italienische,** von Prof. Alberto de Beaux, Oberlehrer am Kgl. Institut S. S. Annunziata in Florenz. Nr. 219.

— **Spanische,** von Dr. Alfredo Nadal de Mariezcurrena. Nr. 295.

Handelspolitik, Auswärtige, von Dr. Heinr. Sieveking, Prof. an der Univers. Marburg. Nr. 245.

Handelswesen, Das, von Dr. Wilh. Lexis, Prof. a. d. Univers. Göttingen. I: Das Handelspersonal und der Warenhandel. Nr. 296.

— — II: Die Effektenbörse und die innere Handelspolitik. Nr. 297.

Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höfischen Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am Königlichen Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Hauptliteraturen, Die, d. Orients v. Dr. M. Haberlandt, Privatdoz. a. d. Univers. Wien. I. II. Nr. 162. 163.

Heldensage, Die deutsche, von Dr. Otto Luitpold Jiriczek, Prof. an der Univers. Münster. Nr. 32.

— siehe auch: Mythologie.

Industrie, Anorganische Chemische, v. Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. I: Die Leblancsodaindustrie und ihre Nebenzweige. Mit 12 Taf. Nr. 205.

— — II: Salinenwesen, Kalisalze, Düngerindustrie und Verwandtes. Mit 6 Taf. Nr. 206.

— — III: Anorganische Chemische Präparate. Mit 6 Tafeln. Nr. 207.

— **der Silikate, der künstl. Bausteine und des Mörtels.** I: Glas- und keramische Industrie von Dr. Gustav Rauter in Charlottenburg. Mit 12 Taf. Nr. 233.

— — II: Die Industrie der künstlichen Bausteine und des Mörtels. Mit 12 Taf. Nr. 234.

Integralrechnung von Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymn. in Stuttgart. Mit 89 Fig. Nr. 88.

Integralrechnung. Repetitorium und Aufgabensammlung zur Integralrechnung von Dr. Friedrich Junker, Prof. am Karlsgymn. in Stuttgart. Mit 50 Fig. Nr. 147.

Kartenkunde, geschichtlich dargestellt von E. Gelcich, Direktor der k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo und F. Sauter, Prof. am Realgymn. in Ulm, neu bearb. von Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin. Mit 70 Abbild. Nr. 30.

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Kirchenlied. Martin Luther, Thom. Murner, und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Klimakunde I: Allgemeine Klimalehre von Prof. Dr. W. Köppen, Meteorologe der Seewarte Hamburg. Mit 7 Taf. und 2 Fig. Nr. 114.

Kolonialgeschichte von Dr. Dietrich Schäfer, Prof. der Geschichte an der Univers. Berlin. Nr. 156.

Kompositionslehre. Musikalische Formenlehre von Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149. 150.

Kontrollwesen, Das agrikulturchemische, von Dr. Paul Krische in Göttingen. Nr. 304.

Körper, der menschliche, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbild. und 1 Taf. Nr. 18.

Kristallographie von Dr. W. Bruhns, Prof. an der Univers. Straßburg. Mit 190 Abbild. Nr. 210.

Kudrun und Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Prof. an der Univers Münster. Nr. 10.

— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Kultur, Die, der Renaissance. Gesittung, Forschung, Dichtung von Dr. Robert F. Arnold, Privatdozent an der Univers. Wien. Nr. 189.

Kulturgeschichte, Deutsche, von Dr. Reinh. Günther. Nr. 56.

Künste, Die graphischen, von Carl Kampmann, Fachlehrer a. d. k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit zahlreichen Abbild. und Beilagen. Nr. 75.

Kurzschrift siehe: Stenographie.

Länderkunde von Europa von Dr. Franz Heiderich, Prof. am Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen und einer Karte der Alpeneinteilung. Nr. 62.

— **der außereuropäischen Erdteile** von Dr. Franz Heiderich, Prof. a. Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 11 Textkärtchen u. Profil. Nr. 63.

Landeskunde von Baden von Prof. Dr. O. Kienitz in Karlsruhe. M. Profil, Abbild. und 1 Karte. Nr. 199.

— **des Königreichs Bayern** von Dr. W. Götz, Prof. an der Kgl. Techn. Hochschule München. Mit Profilen, Abbild. u. 1 Karte. Nr. 176.

— **von Britisch-Nordamerika** von Prof. Dr. A. Oppel in Bremen. Mit 13 Abbild. und 1 Karte. Nr. 284.

— **von Elsaß-Lothringen** von Prof. Dr. R. Langenbeck in Straßburg i. E. Mit 11 Abbildgn. u. 1 Karte. Nr. 215.

— **der Iberischen Halbinsel** von Dr. Fritz Regel, Prof. an der Univers. Würzburg. Mit 8 Kärtchen und 8 Abbild. im Text und 1 Karte in Farbendruck. Nr. 235.

— **von Österreich-Ungarn** von Dr. Alfred Grund, Professor an der Univers. Berlin. Mit 10 Textillustration. und 1 Karte. Nr. 244.

— **des Königreichs Sachsen** v. Dr. J. Zemmrich, Oberlehrer am Realgymnas. in Plauen. Mit 12 Abbild. u. 1 Karte. Nr. 258.

— **von Skandinavien** (Schweden, Norwegen und Dänemark) von Heinrich Kerp, Lehrer am Gymnasium und Lehrer der Erdkunde am Comenius-Seminar zu Bonn. Mit 11 Abbild. und 1 Karte. Nr. 202.

— **des Königreichs Württemberg** von Dr. Kurt Hassert, Prof. der Geographie an der Handelshochschule in Köln. Mit 16 Vollbildern u. 1 Karte. Nr. 157.

Landwirtschaftliche Betriebslehre von Ernst Langenbeck in Bochum. Nr. 227.

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert. Kulturhistorische Erläuterungen zum Nibelungenlied und zur Kudrun. Von Prof. Dr. Jul. Dieffenbacher in Freiburg i. B. Mit 1 Taf. und 30 Abbild. Nr. 93.

Lessings Emilia Galotti. Mit Einleitung und Anmerkungen von Prof. Dr. W. Votsch. Nr. 2.

— **Minna v. Barnhelm.** Mit Anm. von Dr. Tomaschek. Nr. 5.

Licht. Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gust. Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

Literatur, Althochdeutsche, mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Th. Schauffler, Prof. am Realgymnasium in Ulm. Nr. 28.

Literaturdenkmäler des 14. u. 15. Jahrhunderts. Ausgewählt und erläutert von Dr. Hermann Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 181.

— **des 16. Jahrhunderts I: Martin Luther, Thom. Murner u. das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts.** Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

— — **II: Hans Sachs.** Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.

— — **III: Von Brant bis Rollenhagen: Brant, Hutten, Fischart, sowie Tierepos und Fabel.** Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Julius Sahr. Nr. 36.

Literaturen, Die, des Orients. I. Teil: Die Literaturen Ostasiens und Indiens v. Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Univers. Wien. Nr. 162.

— II. Teil: Die Literaturen der Perser, Semiten und Türken, von Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Univers. Wien. Nr. 163.

Literaturgeschichte, Deutsche, von Dr. Max Koch, Professor an der Univers. Breslau. Nr. 31.

— **Deutsche, der Klassikerzeit** von Carl Weitbrecht, Prof. an der Techn. Hochschule Stuttgart. Nr. 161.

— **Deutsche, des 19. Jahrhunderts** von Carl Weitbrecht, Prof. an der Techn. Hochschule Stuttgart. I. II. Nr. 134. 135.

— **Englische,** von Dr. Karl Weiser in Wien. Nr. 69.

— — Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte von Dr. Arnold M. M. Schröer, Prof. an der Handelshochschule in Köln. 2 Teile. Nr. 286. 287.

— **Griechische,** mit Berücksichtigung der Geschichte der Wissenschaften von Dr. Alfred Gercke, Prof. an der Univers. Greifswald. Nr. 70.

— **Italienische,** von Dr. Karl Voßler, Prof. an der Univers. Heidelberg. Nr. 125.

— **Nordische,** I. Teil: Die isländische und norwegische Literatur des Mittelalters von Dr. Wolfgang Golther, Prof. an d. Univers. Rostock. Nr. 254.

— **Portugiesische,** von Dr. Karl von Reinhardstoettner, Prof. an der Kgl. Techn. Hochschule München. Nr. 213.

— **Römische,** von Dr. Hermann Joachim in Hamburg. Nr. 52.

— **Russische,** von Dr. Georg Polonskij in München. Nr. 166.

— **Slavische,** von Dr. Josef Karásek in Wien. 1. Teil: Ältere Literatur bis zur Wiedergeburt. Nr. 277.

— — 2. Teil: Das 19. Jahrh. Nr. 278.

— **Spanische,** von Dr. Rudolf Beer in Wien. I. II. Nr. 167. 168.

Logarithmen. Vierstellige Tafeln und Gegentafeln für logarithmisches und trigonometrisches Rechnen in zwei Farben zusammengestellt von Dr. Hermann Schübert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 81.

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Logik. Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Luther, Martin, Thom. Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Magnetismus. Theoretische Physik III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

Malerei, Geschichte der, I. II. III. IV. V. von Dr. Rich. Muther, Prof. an d. Univers. Breslau. Nr. 107—111.

Mälzerei. Brauereiwesen I: Mälzerei von Dr. P. Dreverhoff, Direktor d. Öffentl. u. l. Sächs. Versuchsstat. für Brauerei u. Mälzerei, sowie der Brauer- u. Mälzerschule zu Grimma. Nr. 303.

Maschinenelemente, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium und den prakt. Gebrauch von Fr. Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 86 Fig. Nr. 3.

Maß-, Münz- und Gewichtswesen von Dr. August Blind, Prof. an der Handelsschule in Köln. Nr. 283.

Maßanalyse von Dr. Otto Röhm in Stuttgart. Nr. 221.

Materialprüfungswesen. Einführ. i. d. mod. Technik d. Materialprüfung von K. Memmler, Diplomingenieur. Ständ. Mitarbeiter a. Kgl. Material-Prüfungsamte zu Groß-Lichterfelde. I: Materialeigenschaften. — Festigkeitsversuche. — Hilfsmittel f. Festigkeitsversuche. Mit 58 Fig. Nr. 311.

— — II: Metallprüfung u. Prüfung v. Hilfsmaterialien d. Maschinenbaues. — Baumaterialprüfung. — Papierprüfung. — Schmiermittelprüfung. — Einiges über Metallographie. Mit 31 Fig. Nr. 312.

Mathematik, Geschichte der, von Dr. A. Sturm, Professor am Obergymnasium in Seitenstetten. Nr. 226.

Mechanik. Theoret. Physik I. Teil: Mechanik und Akustik. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univ. Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

Meereskunde, Physische, von Dr. Gerhard Schott, Abteilungsvorsteher an der Deutschen Seewarte in Hamburg. Mit 28 Abbild. im Text und 8 Taf. Nr. 112.

Messungsmethoden, Physikalische v. Dr. Wilhelm Bahrdt, Oberlehrer an der Oberrealschule in Groß-Lichterfelde. Mit 49 Fig. Nr. 301.

Metalle (Anorganische Chemie 2. Teil) v. Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Königl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 212.

Metalloide (Anorganische Chemie 1. Teil) von Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Kgl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 211.

Metallurgie von Dr. Aug Geitz, diplom. Chemiker in München, I. II. Mit 21 Fig. Nr. 313. 314.

Meteorologie von Dr. W. Trabert, Prof. an der Univers. Innsbruck. Mit 49 Abbild. und 7 Taf. Nr. 54.

Mineralogie von Dr. K. Brauns, Prof. an der Univers. Kiel. Mit 130 Abbild. Nr. 29.

Minnesang und Spruchdichtung. Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang und Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Prof. an der Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart. Nr. 23.

Morphologie, Anatomie u. Physiologie der Pflanzen. Von Dr. W. Migula, Prof. a. d. Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 141.

Münzwesen. Maß-, Münz- und Gewichtswesen von Dr. Aug. Blind, Prof. an der Handelsschule in Köln. Nr. 283.

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Murner, Thomas. Martin Luther, Thomas Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrh. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberl. am Nikolaigymn. zu Leipzig. Nr. 7.

Musik, Geschichte der alten und mittelalterlichen, von Dr. A. Möhler. Mit zahlreichen Abbild. und Musikbeilagen. Nr. 121.

Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) v. Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149. 150.

Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 239.

— **des 19. Jahrhunderts** von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. I. II. Nr. 164. 165.

Musiklehre, Allgemeine, v. Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 220.

Mythologie, Germanische, von Dr. Eugen Mogk, Prof. an der Univers. Leipzig. Nr. 15.

— **Griechische und römische,** von Dr. Herm. Steuding, Prof. am Kgl. Gymnasium in Wurzen. Nr. 27.

— siehe auch: Heldensage.

Nautik. Kurzer Abriß des täglich an Bord von Handelsschiffen angewandten Teils der Schiffahrtskunde. Von Dr. Franz Schulze, Direktor der Navigations-Schule zu Lübeck. Mit 56 Abbild. Nr. 84.

Nibelunge, Der, Nöt in Auswahl und Mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Golther, Prof. an der Univ. Rostock. Nr. 1.

— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Nutzpflanzen von Prof. Dr. J. Behrens, Vorst. d. Großh. landwirtschaftl. Versuchsanst. Augustenberg. Mit 53 Fig. Nr. 123.

Pädagogik im Grundriß von Prof. Dr. W. Rein, Direktor des Pädagog. Seminars an der Univ. Jena. Nr. 12.

— **Geschichte der,** von Oberlehrer Dr. H. Weimer in Wiesbaden. Nr. 145.

Paläontologie v. Dr. Rud. Hoernes, Prof. an der Univ. Graz. Mit 87 Abbild. Nr. 95.

Parallelperspektive. Rechtwinklige und schiefwinklige Axonometrie von Prof. J. Vonderlinn in Breslau. Mit 121 Fig. Nr. 260.

Perspektive nebst einem Anhang üb. Schattenkonstruktion und Parallelperspektive von Architekt Hans Freyberger, Oberl. an der Baugewerkschule Köln. Mit 88 Abbild. Nr. 57.

Petrographie von Dr W. Bruhns, Prof. a. d. Univers. Straßburg i. E. Mit 15 Abbild. Nr. 173.

Pflanze, Die, ihr Bau und ihr Leben von Oberlehrer Dr. E. Dennert. Mit 96 Abbild. Nr. 44.

Pflanzenbiologie von Dr. W. Migula, Prof. a. d. Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 127.

Pflanzenkrankheiten v. Dr. Werner Friedrich Bruck in Gießen. Mit 1 farb. Taf. u. 45 Abbild. Nr. 310.

Pflanzen-Morphologie, -Anatomie und -Physiologie von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakad. Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 141.

Pflanzenreich, Das. Einteilung des gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten und bekanntesten Arten von Dr. F. Reinecke in Breslau und Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakad. Eisenach. Mit 50 Fig. Nr. 122.

Pflanzenwelt, Die, der Gewässer von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 158.

Pharmakognosie. Von Apotheker F. Schmitthenner, Assistent am Botan. Institut der Technischen Hochschule Karlsruhe. Nr. 251.

Philosophie, Einführung in die, von Dr. Max Wentscher, Prof. a. d. Univers. Königsberg. Nr. 281.

— Psychologie und Logik zur Einführ. in die Philosophie von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Sammlung Göschen

In elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Photographie, Die. Von H. Keßler, Prof. an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Taf. und 52 Abbild. Nr. 94.

Physik, Theoretische, I. Teil: Mechanik und Akustik. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

— — II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univ. Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

— — III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

— **Geschichte der,** von A. Kistner, Prof. an der Großh. Realschule zu Sinsheim a. E. I: Die Physik bis Newton. Mit 13 Fig. Nr. 293.

— — II: Die Physik von Newton bis zur Gegenwart. Mit 3 Fig. Nr. 294.

Physikalische Aufgabensammlung von G. Mahler, Prof. d. Mathem. u. Physik am Gymnasium in Ulm. Mit den Resultaten. Nr. 243.

Physikalische Formelsammlung von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Mit 65 Fig. Nr. 136.

Physikalische Messungsmethoden v. Dr. Wilhelm Bahrdt, Oberlehrer an der Oberrealschule in Groß-Lichterfelde. Mit 49 Fig. Nr 301.

Plastik, Die, des Abendlandes von Dr. Hans Stegmann, Konservator am German. Nationalmuseum zu Nürnberg. Mit 23 Taf. Nr. 116.

Poetik, Deutsche, von Dr. K. Borinski, Prof. a. d. Univ. München. Nr. 40.

Posamentiererei. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Königl. Techn. Zentralstelle für Textil-Ind. zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Psychologie und Logik zur Einführ. in die Philosophie, von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Psychophysik, Grundriß der, von Dr. G. F. Lipps in Leipzig. Mit 3 Fig. Nr. 98.

Pumpen, hydraulische und pneumatische Anlagen. Ein kurzer Überblick von Regierungsbaumeister Rudolf Vogdt, Oberlehrer an der kgl. höheren Maschinenbauschule in Posen. Mit zahlr. Abbild. Nr. 290.

Quellenkunde zur deutschen Geschichte von Dr. Carl Jacob, Prof. an der Univers. Tübingen. 2 Bde. Nr. 279. 280.

Rechnen, Kaufmännisches, von Richard Just, Oberlehrer an der Öffentlichen Handelslehranstalt der Dresdener Kaufmannschaft. I. II. III. Nr. 139. 140. 187.

Recht des Bürgerlichen Gesetzbuches. Viertes Buch: Familienrecht von Dr Heinrich Titze, Prof. an der Univers. Göttingen. Nr. 305.

Rechtslehre, Allgemeine, von Dr. Th. Sternberg, Privatdoz. an der Univers. Lausanne. I: Die Methode. Nr. 169.

— II: Das System. Nr. 170.

Rechtsschutz, Der internationale gewerbliche, von J. Neuberg, Kaiserl. Regierungsrat, Mitglied des Kaiserl. Patentamts zu Berlin. Nr. 271.

Redelehre, Deutsche, v. Hans Probst, Gymnasialprof. in Bamberg. Mit einer Taf. Nr. 61.

Religionsgeschichte, Alttestamentliche, von D. Dr. Max Löhr, Prof. an der Univers. Breslau. Nr. 292.

— **Indische,** von Prof. Dr. Edmund Hardy. Nr. 83.

— — siehe auch Buddha.

Religionswissenschaft, Abriß der vergleichenden, von Prof. Dr. Th. Achelis in Bremen. Nr. 208.

Renaissance. Die Kultur d. Renaissance. Gesittung, Forschung, Dichtung von Dr. Robert F. Arnold, Privatdoz. an der Univ. Wien. Nr. 189.

Roman. Geschichte d. deutschen Romans von Dr. Hellmuth Mielke. Nr. 229.

Russisch-Deutsches Gesprächsbuch von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Univers. Prag. Nr. 68.

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Russisches Lesebuch mit Glossar von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Univers Prag. Nr. 67.

— — siehe auch: Grammatik.

Sachs, Hans. Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Julius Sahr. Nr. 24.

Säugetiere. Das Tierreich I: Säugetiere von Oberstudienrat Prof. Dr. Kurt Lampert, Vorsteher des Kgl. Naturalienkabinetts in Stuttgart Mit 15 Abbild. Nr. 282.

Schattenkonstruktionen v. Prof. J. Vonderlinn in Breslau. Mit 114 Fig. Nr. 236.

Schmarotzer u. Schmarotzertum in der Tierwelt. Erste Einführung in die tierische Schmarotzerkunde v. Dr. Franz v. Wagner, a. o. Prof. a. d. Univers. Gießen. Mit 67 Abbild. Nr. 151.

Schule, Die deutsche, im Auslande, von Hans Amrhein in Halle a. S. Nr. 259.

Schulpraxis. Methodik der Volksschule von Dr. R. Seyfert, Seminaroberlehrer in Annaberg. Nr. 50.

Simplicius Simplicissimus von Hans Jakob Christoffel v. Grimmelshausen. In Auswahl herausgegeb. von Prof. Dr. F. Bobertag, Dozent an der Univers. Breslau. Nr. 138.

Sociologie von Prof. Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 101.

Spitzenfabrikation. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Kgl. Techn. Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Sprachdenkmäler, Gotische, mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen v. Dr. Herm. Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 79.

Sprachwissenschaft, Germanische, v. Dr. Rich. Loewe in Berlin Nr. 238.

— **Indogermanische,** v. Dr. R. Meringer, Prof. a. d. Univ. Graz. Mit einer Taf. Nr. 59.

Sprachwissenschaft, Romanische, von Dr. Adolf Zauner, Privatdozent an der Univers. Wien. I: Lautlehre u. Wortlehre I. Nr. 128.

— — II: Wortlehre II u. Syntax. Nr. 250.

— **Semitische,** von Dr. C. Brockelmann, Prof. an der Univers. Königsberg. Nr. 291.

Staatsrecht, Preußisches, von Dr. Fritz Stier-Somlo, Prof. an der Univers. Bonn. 2 Teile. Nr 298 u. 299.

Stammeskunde, Deutsche, von Dr. Rudolf Much, a. o. Prof. an der Univers Wien. Mit 2 Karten und 2 Taf. Nr. 126.

Statik, I. Teil: Die Grundlehren der Statik starrer Körper v. W. Hauber, Diplom.-Ing. Mit 82 Fig. Nr. 178.

— II. Teil: Angewandte Statik. Mit 61 Fig. Nr. 179.

Stenographie nach dem System von F. X. Gabelsberger von Dr. Albert Schramm, Mitglied des Kgl. Stenogr. Instituts Dresden. Nr. 246.

— Lehrbuch der Vereinfachten Deutschen Stenographie (Einig.-System Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Lesestücken u. einem Anhang v. Dr. Amsel, Oberlehrer des Kadettenhauses Oranienstein. Nr. 86.

Stereochemie von Dr. E. Wedekind, Prof. an der Univers. Tübingen. Mit 34 Abbild. Nr. 201.

Stereometrie von Dr. R. Glaser in Stuttgart. Mit 44 Fig. Nr. 97.

Stilkunde von Karl Otto Hartmann, Gewerbeschulvorstand in Lahr. Mit 7 Vollbildern und 195 Text-Illustrationen. Nr. 80.

Technologie, Allgemeine chemische, von Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. Nr. 113.

Teerfarbstoffe, Die, mit besonderer Berücksichtigung der synthetischen Methoden von Dr. Hans Bucherer, Prof. an der Kgl. Techn. Hochschule Dresden. Nr. 214.

Telegraphie, Die elektrische, von Dr. Lud. Kellstab. M. 19 Fig. Nr. 172.

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Testament. Die Entstehung des Alten Testaments von Lic. Dr. W. Staerk in Jena. Nr. 272.

— Die Entstehung des Neuen Testaments von Prof. Lic. Dr. Carl Clemen in Bonn. Nr. 285.

Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Dir. der Königlichen Techn. Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

— **III:** Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe von Dr. Wilh. Massot, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule für Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.

Thermodynamik (Technische Wärmelehre) von K. Walther und M. Röttinger, Dipl.-Ingenieuren. Mit 54 Fig. Nr. 242.

Tierbiologie I: Entstehung und Weiterbildung der Tierwelt, Beziehungen zur organischen Natur von Dr. Heinrich Simroth, Prof. an der Univers. Leipzig. Mit 33 Abbild. Nr. 131.

— **II:** Beziehungen der Tiere zur organischen Natur von Dr. Heinrich Simroth, Prof. an der Univers. Leipzig. Mit 35 Abbild. Nr. 132.

Tiergeographie von Dr. Arnold Jacobi, Prof. der Zoologie an der Kgl. Forstakademie zu Tharandt. Mit 2 Karten Nr. 218.

Tierkunde v. Dr. Franz v. Wagner, Prof. an der Univers. Gießen. Mit 78 Abbild. Nr. 60.

Tierreich, Das, I: Säugetiere von Oberstudienrat Prof. Dr. Kurt Lampert, Vorsteher des Kgl. Naturalienkabinetts in Stuttgart. Mit 15 Abbild. Nr. 282

Tierzuchtlehre, Allgemeine und spezielle, von Dr. Paul Rippert in Berlin. Nr. 228.

Trigonometrie, Ebene und sphärische, von Dr. Gerh. Hessenberg, Privatdoz. an der Techn. Hochschule in Berlin. Mit 70 Fig. Nr. 99.

Unterrichtswesen, Das öffentliche, Deutschlands i. d. Gegenwart von Dr. Paul Stötzner, Gymnasialoberlehrer in Zwickau. Nr. 130.

— **Geschichte des deutschen Unterrichtswesens** von Prof. Dr. Friedrich Seiler, Direktor des Kgl. Gymnasiums zu Luckau. I. Teil: Von Anfang an bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Nr. 275.

— — II. Teil: Vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart. Nr. 276.

Urgeschichte der Menschheit v. Dr. Moriz Hoernes, Prof. an der Univ. Wien. Mit 53 Abbild. Nr. 42.

Urheberrecht, Das deutsche, an literarischen, künstlerischen und gewerblichen Schöpfungen, mit besonderer Berücksichtigung der internationalen Verträge von Dr. Gustav Rauter, Patentanwalt in Charlottenburg. Nr. 263.

Versicherungsmathematik von Dr. Alfred Loewy, Prof. an der Univ. Freiburg i. B. Nr. 180.

Versicherungswesen, Das, von Dr. iur. Paul Moldenhauer, Dozent der Versicherungswissenschaft an der Handelshochschule Köln. Nr. 262.

Völkerkunde von Dr. Michael Haberlandt, k. u. k. Kustos der ethnogr. Sammlung des naturhistor. Hofmuseums u. Privatdoz. an d. Univers. Wien. Mit 56 Abbild. Nr. 73.

Volkslied, Das deutsche, ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 25.

Volkswirtschaftslehre v. Dr. Carl Johs. Fuchs, Prof. an der Univers. Freiburg i. B. Nr. 133.

Volkswirtschaftspolitik von Präsident Dr. R. van der Borght in Berlin. Nr. 177.

Waltharilied, Das, im Versmaße der Urschrift übersetzt und erläutert von Prof. Dr. H. Althof, Oberlehrer a. Realgymnasium i. Weimar. Nr. 46

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang u. Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Prof. a. d. Oberrealschule und a. d. Techn. Hochsch. in Stuttgart. Nr. 23.

Warenkunde, von Dr. Karl Hassack, Professor an der Wiener Handelsakademie. I. Teil: Unorganische Waren. Mit 40 Abbild. Nr. 222. — II. Teil: Organische Waren. Mit 36 Abbild. Nr. 223.

Wärme. Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

Wärmelehre, Technische, (Thermodynamik) von K. Walther u. M. Röttinger, Dipl.-Ingenieure. Mit 54 Fig. Nr. 242.

Wäscherei. Textil-Industrie III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe von Dr. Wilh. Massot, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule für Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.

Wasser, Das, und seine Verwendung in Industrie und Gewerbe von Dr. Ernst Leher, Dipl.-Ingen. in Saalfeld. Mit 15 Abbild. Nr. 261.

Weberei. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Königl. Techn. Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Wirkerei. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof Max Gürtler, Direktor der Königl. Techn. Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Wolfram von Eschenbach. Hartmann v. Aue, Wolfram v. Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr K. Marold, Prof. am Königl. Friedrichskolleg. z. Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Wörterbuch nach der neuen deutschen Rechtschreibung von Dr. Heinrich Klenz. Nr. 200.

— **Deutsches,** von Dr. Ferd. Detter, Prof. an der Universität Prag. Nr. 64.

Zeichenschule von Prof. K. Kimmich in Ulm. Mit 18 Taf. in Ton-, Farben- und Golddruck u. 200 Voll- und Textbildern. Nr. 39.

Zeichnen, Geometrisches, von H. Becker, Architekt und Lehrer an der Baugewerkschule in Magdeburg, neu bearb. v. Prof. J. Vonderlinn, diplom. und staatl. gepr. Ingenieur in Breslau. Mit 290 Fig. und 23 Tafeln im Text. Nr. 58.

Weitere Bände erscheinen in rascher Folge.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung in Leipzig.

In unserem Verlage erscheint ferner die

Sammlung Schubert

Sammlung mathematischer Lehrbücher,

die, auf wissenschaftlicher Grundlage beruhend, den Bedürfnissen des Praktikers Rechnung tragen und zugleich durch eine leichtfaßliche Darstellung des Stoffes auch für den Nichtfachmann verständlich sind. In systematisch sich aufbauenden, selbständigen Einzeldarstellungen bildet das Unternehmen einen einheitlich angelegten Lehrgang der gesamten Mathematik, von den ersten Anfangsgründen der Arithmetik und Algebra bis zur höheren Mathematik.

Ausführliche Verzeichnisse unberechnet und postfrei.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung in Leipzig.

GJG